OPERE COMPLETE DI F. ORESTANO

Vol. XI

FRANCESCO ORESTANO
Accademico d' Italia

GRAVIA LEVIA

MILANO
FRATELLI BOCCA - EDITORI
1941 - XX

Dedico questi scritti, nei quali è un tenue riflesso delle mie meditazioni di oltre un trentennio, alla santa memoria di mia Madre

ELISABETTA ORESTANO n. BELLINA

donna di una grandezza morale pari a ogni prova più dura e più alta. Mai non La vidi, se non intenta in opere utili, sollecita e paga innanzi tutto del bene degli altri. Fu pia, amorosissima, intelligente, modesta fin troppo, laboriosa quanto più. Ebbe per ogni errore o colpa indulgenza e pronto il perdono, per ogni dolore un conforto efficace, per ogni dubbio una parola di saggezza e di bontà, per ogni bisogno altrui il proprio sacrificio continuo e assoluto. La famiglia fu il suo capolavoro. Varcò all'improvviso silenziosamente la soglia della morte, oltre la quale, anelando, l'amore umano si fa religione, il 28 dicembre 1913, benedetta e rimpianta da tutti.

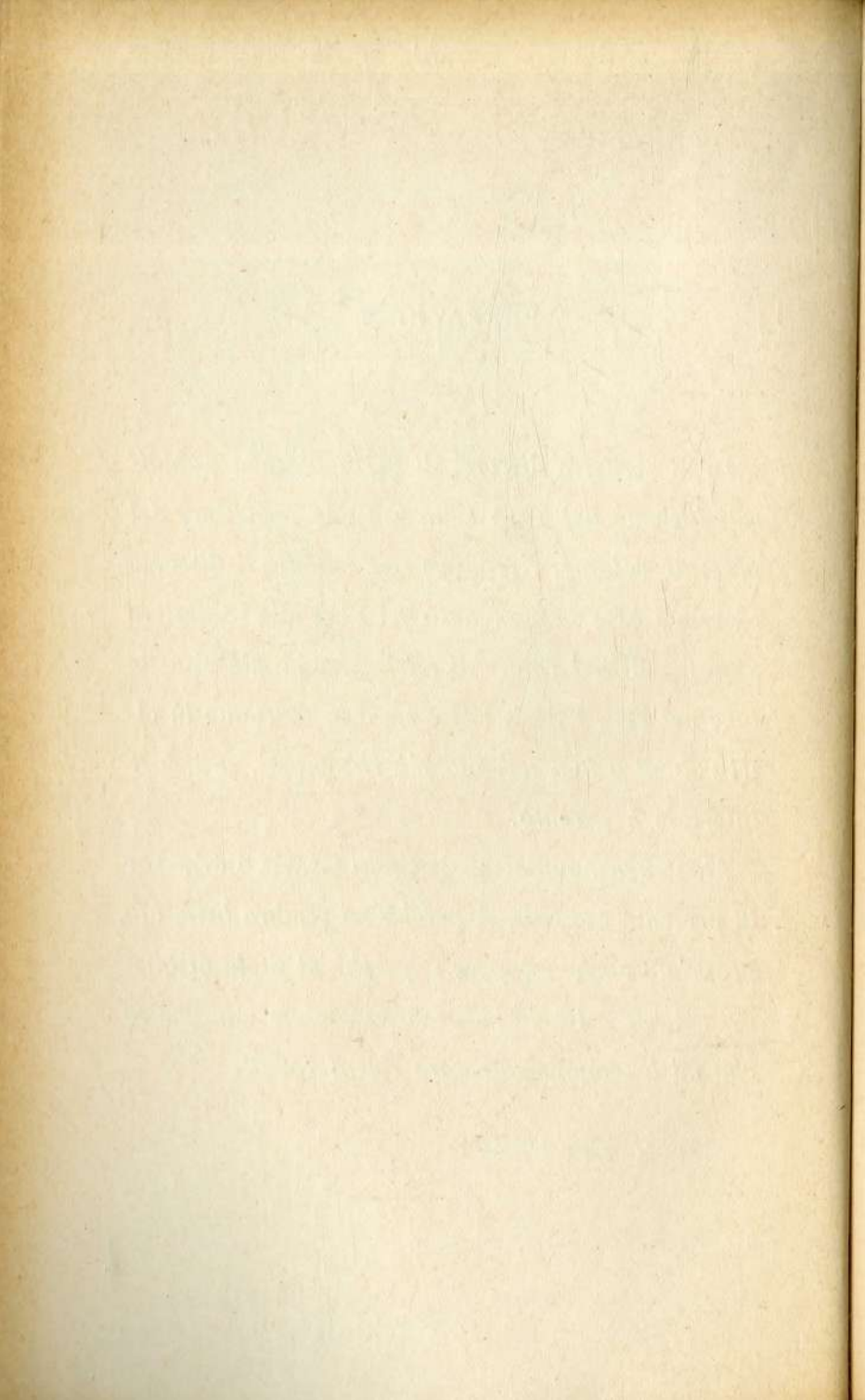
INDICE

PREFAZIONE

Degli scritti e discorsi di varia filosofia pubblicati insieme nel 1914 *sotto il titolo medesimo del presente volume, riproduco qui soltanto il discorso* Morale e Arte *da me tenuto nel* 1911 *alla Biblioteca filosofica di Palermo. Gli altri o hanno già visto la luce nei voll. V, VI, VII e IX o la vedranno in altri volumi o non saranno più ristampati, se il loro interesse è perento.*

Mantengo nondimeno il titolo Gravia Levia *per la presente raccolta, sì perchè mi sembra bene appropriato anche ad essa, sì perchè al titolo di questo volume è legata in modo indelebile una dedica che mi è sommamente caro riconfermare.*

Roma, maggio 1941-XIX.

f. o.

IL CRITICISMO FILOSOFICO E IL PROGRESSO SCIENTIFICO NEGLI ULTIMI CENTO ANNI

Dal principio del secolo XIX ad oggi la filosofia nelle sue somme espressioni è passata per tre periodi, che si possono caratterizzare grosso modo così: il primo del *romanticismo filosofico*, il secondo del *positivismo*, il terzo della *reazione neokantiana* e *neo-idealista*.

In tutti e tre questi periodi gli apporti diretti della filosofia al progresso scientifico sono stati nulli. Non una sola scoperta, non una conquista della scienza sono scaturite dalla guida, dall'ispirazione, meno ancora da un concepimento proprio della filosofia contemporanea.

La dimostrazione per il primo periodo è ovvia.

Kant fu l'ultimo dei grandi filosofi produttivi anche nel campo scientifico. Si ricordi l'ipotesi sulla formazione del nostro sistema solare, che va sotto il nome di Kant-Laplace.

---

* Discorso generale nella XXVIII Riunione della Società Italiana per il Progresso delle Scienze, Pisa, 11-15 Ottobre 1939-XVII (nel 1° centenario della prima *Riunione degli Scienziati Italiani* in Pisa).

Gli epigoni di Kant invece ne rimasero interamente fuori, anche quando pretesero di dominarlo dall'alto delle loro sintesi e interpretazioni. Il confronto tra Kant ed Hegel, per esempio, è, sotto questo profilo, disastroso per Hegel.

Il taglio divisorio tra filosofia e scienza fu poi netto nei riguardi delle matematiche (1). Mentre i filosofi di fronte alle scienze, prese nel loro insieme, si esercitarono ancora in tentativi di classificazioni; ovvero per talune delle scienze più accessibili al raziocinio comune osarono qualche riflessione episodica (come ad esempio sull'evoluzione biologica, sulla filogenesi, l'ontogenesi e via dicendo); la separazione tra matematica e filosofia, quali due regni toto genere diversi e indipendenti fra loro, si operò senza discussione e fu accettata d'ambo le parti come cosa naturale, anzi necessaria.

Ne conseguì che il grandioso incremento del pensiero matematico, puro e applicato, compiutosi negli ultimi 130 anni, non solo non ricevette alcun contributo dalla filosofia, che pure vi aveva conferito in passato le invenzioni matematiche d'un Cartesio e d'un Leibniz; ma fu regolarmente ignorato dai filosofi, anche dove esso attingeva sintesi e creava modelli che costituivano un reale progresso della mente umana, valevole in tutti i campi.

Ne conseguì inoltre che, divenuti i nuovi enti e procedimenti matematici uno strumento nuovo d'in-

---

(1) Cfr. il mio saggio: *Matematica e filosofia*, nel vol. IV, *Nuove vedute logiche*.

vestigazione, di scoperta e di concettualizzazione delle esperienze, i filosofi rimasero forzatamente estranei anche all'immensa opera di riforma compiuta dalla scienza su tutte le nozioni che si avevano della realtà. Dove alcuni tra essi, e non dei minori, hanno tentato di riprendere contatto, per esempio, colla nuova fisica, lo hanno fatto insistendo su procedimenti logici e su categorie mentali, che avevano perduto impiego e significato nel lavoro scientifico (1); sicchè l'ideazione filosofica, impiantata su verbalismi, governata dalla grammatica e dalla sintassi, cioè da moduli logico-categorici *toto coelo* diversi da quelli matematici, dovette apparire agli scienziati sfasata rispetto alle posizioni avanzate della scienza, e ciò con poca edificazione per tutti.

Ci fu, è vero, chi fece addirittura la teoria d'una sostanziale differenza tra pensiero scientifico e pensiero filosofico. Ma non era che un modo di giustificare delle incomprensioni e incapacità personali. Nella realtà ciò che non era separabile, rimaneva connesso. E così è avvenuto che quegli scienziati, che hanno avuto più profondo il senso dell'unità dei problemi, dell'unità delle funzioni mentali e dell'unità dei principi, hanno elaborato per conto proprio, e purtroppo senza il concorso della, diciamo così, filosofia professionale, dottrine di spiccato valore filosofico. Tali le concezioni di realtà, infinito,

---

(1) Cfr. il mio saggio: *La crisi della scienza*, nel vol. V, *Verità dimostrate*.

spazio, tempo, ecc. di un Gauss, un Riemann, un Cantor, un Minkowski, un Poincaré, un Veronese, un Giorgi. Da qui la situazione paradossale, che taluni temi classici della filosofia tradizionale sono stati approfonditi e portati più innanzi in sede di scienza, anzichè di filosofia propriamente detta.

Certo la filosofia romantica nel proprio campo non si tenne improduttiva, nè fu senza effetti. Essa scelse per suo regno lo *spirito* e la *storia* e acquistò qualche credito nelle scienze morali, celebrò anzi i suoi massimi trionfi nel campo politico, specialmente con la sua concezione dello Stato e delle collettività storiche e nazionali.

Quasi riprendendo, ignorandola, la tesi vichiana, che l'uomo ha *scienza* soltanto di ciò che fa, e cioè del mondo umano, mentre del mondo naturale ha soltanto *coscienza*, ma non vera *conoscenza*, ch'è riservata a Dio; la filosofia romantica col suo circoscriversi alle discipline che hanno a soggetto l'uomo, col suo degradare la positività delle scienze sperimentali e d'osservazione a semplice empirìa, scavò un abisso tra sè e la scienza, asserendo un dualismo irreale quanto infecondo tra problemi e problemi, tra pensiero e pensiero.

Nel secondo periodo, che fu di reazione al romanticismo, il *positivismo* riabilitò la metodologia scientifica e ne fece un canone fondamentale anche per la filosofia.

La seconda metà del secolo XIX può dirsi domi-

nata, benchè non mai esclusivamente, dalla concezione comtiana integrata dall'evoluzionismo spenceriano. Di tutto, fisica del mondo, specie ed esseri viventi, fenomeni psichici, aggregati e fatti sociali, religione, diritto, morale, educazione, arte, fu ricercata la *genesi* e l'*evoluzione*, nel convincimento di giungere così a toccare il fondo stesso della realtà universa. Ogn'altra ricerca interdetta alla mente umana, relegati nell'« inconoscibile » tutti i problemi trascendenti i dati immediati dell'esperienza e rinviati a una metafisica squalificata tutti i concetti sperimentalmente non verificabili, la filosofia abdicò ad una sua funzione indipendente dalla scienza, si schierò disciplinatamente al sèguito di questa, si dichiarò agnostica per tutto ciò che non fosse scientifico, anzi sperimentale.

Siffatto comportamento della filosofia nei riguardi della scienza, per essere sostanzialmente passivo e ricettivo, non condusse neppure esso ad una collaborazione. Finchè la filosofia si limitò a registrare e a rielaborare i risultati dell'indagine scientifica, e questa continuò a procedere per conto suo con un'autonomia completa circa i problemi da porsi e i metodi da adoperare, l'ufficio supplementare che la filosofia si riservava, di fare sintesi a posteriori, non incideva affatto nel momento euristico della ricerca e della scoperta, ch'era poi la cosa più importante.

Inoltre fu questo il periodo in cui sorsero o prosperarono le filosofie particolari delle singole di-

scipline, la filosofia delle scienze fisiche, la filosofia delle scienze biologiche, la filosofia della storia, la filosofia del diritto, ecc., senza quasi legami tra loro; peggio ancora, con una rinuncia anticipata e rassegnata a trovare, di là dall'omogeneità dei metodi, l'unità del sistema, salvo a confidare di raggiungerla al termine conclusivo delle intera evoluzione scientifica. Quando il positivismo andò oltre le filosofie particolari di un Morselli, un Bovio, un Labriola, un Gabelli, un Angiulli, un Cesca, un Dandolo, ecc. e si elevò con l'Ardigò a un compiuto sistema, non fece che accomodare le prospettive filosofiche generali in modo da avere per unico sfondo la scienza positiva nella pienezza del suo progredire indipendente.

A riprova di questa singolare situazione sta il fatto che neppure in tutto questo periodo alcun contributo positivo venne dalla filosofia alle scienze particolari. Il carattere scientifico della filosofia si riduceva ad un abito mentale alla moda, per cui pareva impossibile di ragionare, per esempio, di religione o di diritto senz'aver preso le mosse dall'ambiente sidereo, dall'ambiente geologico, dall'ambiente g eografico e così via, per discendere poi nient'altro che alle solite nozioni comuni di politeismo e monoteismo, o del diritto come *norma agendi* e *facultas agendi*, e così via.

La filosofia s'imbottì insomma di nozioni scientifiche particolari senza dominarle e la scienza quasi non si accorse di questa esistenza parassitaria, a

volte grottesca, che la filosofia conduceva a sue spese.

La reazione alla reazione non poteva tardare e venne infatti e da più parti.

Nell'ultimo terzo del secolo XIX si levò in Germania l'appello: *zurück auf Kant!* di Otto Liebmann (1865) ed ebbe luogo un vasto ripensamento delle tesi kantiane e idealiste, con F. Alb. Lange, Ed. Zeller, Kuno Fischer, la scuola di Marburg, Windelband ed altri molti.

Del neokantismo e del neocriticismo si fecero banditori convinti quanto autorevoli in Italia Carlo Cantoni, Filippo Masci, Giacomo Barzellotti, Alessandro Chiappelli, Felice Tocco, Adolfo Faggi ecc. ecc. Difficile pensare a una polemica col positivismo più radicale e serrata di quella trentennale condotta con vera profondità da Simone Corleo tra il 1860 e il 1890 (1); mentre lo spiritualismo

---

(1) Poichè altri, venuti alcuni decenni dopo, si attribuirono il merito d'avere sconfitto e superato il positivismo in Italia, sarà opportuno ricordare qui alcune opere e le loro date: Carlo CANTONI, *Emanuele Kant*, voll. 3, 1879-1884; Giacomo BARZELLOTTI, *La nuova scuola del Kant e la filosofia contemporanea in Germania*, in « Nuova Antologia », 1880; *Le condizioni presenti della filosofia* in « Rivista di filos. scient. », 1882; Alessandro CHIAPPELLI, *Kant e la psicologia contemporanea*, Napoli 1880; *Nuovi studi sul criticismo* in « Fil. d. scuole italiane », 1895; *La funzione presente della filosofia critica*, in « Riv. filosofica », I, 1899; Felice Tocco, *Studi kantiani*, 1880-81; *E. Kant, Principi metafisici della scienza della natura e passaggio dalla metafisica alla fisica*, Pavia 1899; Simone CORLEO, *Orazione per l'apertura degli studi della R. Università di Palermo* 13 novembre 1864; *Le differenze tra la filosofia dell'identità* e l'*odierno positivismo*, in « Rivista di fil. scient. », 1887; Filippo MASCI, *La dialettica del limite nella logica di Hegel*,

italiano non aveva mai taciuto con Luigi Ferri, Fr. Bonatelli, Augusto Conti e molti altri, neppure durante il trionfale espandersi del positivismo. Per ultimo e quando il positivismo era già battuto su tutto il fronte e quasi tramontato, si delineò fra noi nei primi due decenni del secolo XX, una reviviscenza dell'hegelianismo e dell'idealismo assoluto; il quale per la verità non s'era mai spento nel nostro Paese ed aveva continuato a parlare per le bocche di P. Ceretti, Raffaele Mariano, Pasquale d'Ercole, Pietro Ragnisco, S. Maturi, D. Jaja, ecc. Stranamente infatti Hegel ha avuto sempre in Italia e specie nell'Italia meridionale maggior fortuna e, a tratti, voga che non Kant stesso.

Ebbene, in questo terzo periodo i rapporti tra filosofia e scienza furono altrettanto improduttivi che nei due periodi precedenti. Il neokantismo rimase impigliato nelle tesi kantiane della totale soggettività delle forme del conoscere, cioè nelle tesi

---

Bologna 1869; *Le categorie del finito e dell'infinito di Hegel*, ibid.; *Una polemica su Kant, l'estetica trascendentale e le antinomie*, Napoli, 1872; Luigi Credaro, *Quistioni kantiane* in « Fil. scuole ital. 1875; Adolfo Faggi, *F. A. Lange e il materialismo*, Firenze 1896; Icilio Petrone, *I limiti del determinismo scientifico*, 1900; Piero Martinetti, *Introduzione alla metafisica*, 1904-5 ecc.

Quando sopraggiunse la chiassosa e guappesca polemica neoidealista in Italia contro il positivismo, questo era stato già liquidato da una critica seria e assidua di alcuni decenni e il positivismo aggredito non era più che un pupazzo artificiale, sul quale si esercitavano i neopugilisti italiani. Per chiarezza ricordo a chi non lo sappia ed abbia vaghezza di saperlo, che tutta l'opera mia s'è iniziata con due monografie su Kant (1901 e 1904) e ha proseguito in modo indipendente tanto dal positivismo, quanto dal neokantismo e dal neoidealismo. Ho sempre pensato sin dal primo momento, che bisognasse procedere attraverso Kant oltre Kant.

che avevan reso il pensiero inservibile, inidoneo a fondare la validità della conoscenza obbiettiva e quindi della scienza. E il neoidealismo tornò alla posizione romantica, che negava fin l'esistenza d'un mondo oggettivo separato dal soggetto conoscente e agente, e degradava, come s'è detto a mera empirìa, a *cognitio inferior*, a *pseudoconcetti* le rielaborazioni scientifiche dell'esperienza immediata. Nell'ipertrofia del soggetto assoluto, della quale anche il soggetto empirico partecipava (al limite, totalmente), naufragava così ogni elemento di conoscenza extrasoggettiva e svaniva il tema stesso della ricerca scientifica. Fortuna che gli scienziati non se ne sono accorti. Essi hanno continuato a muoversi, come Diogene cinico confutava passeggiando le dimostrazioni di Zenone d'Elea contro la realtà del movimento.

* * *

A questo punto, se dovessimo chiudere il bilancio, sarebbe interamente passivo per la filosofia di questi ultimi cento anni.

Eppure un tale risultato non sarebbe conforme al vero. A parte la constatazione che intere discipline nuove sono sorte o si sono costituite definitivamente a scienza nel clima della filosofia positivista, come ad esempio la psicologia sperimentale, la statistica, la sociologia, la pedagogia; sarebbe stolto asserire che tutto l'immane travaglio della filosofia critica, da Kant ai nostri giorni, non ab-

bia sortito effetto alcuno sull'impostazione dei problemi della scienza, sulla ricerca positiva e sulla concettualizzazione e interpretazione dei risultati di questa.

In punto di fatto basta tener presente la singolare trasformazione operatasi per esempio nella meccanica descrittiva, trattata alla maniera di G. R. Kirchhoff e di H. Hertz, come un insieme di *relazioni funzionali*, senza l'ausilio di alcun concetto aggiuntivo nè di *forze*, nè di *cause;* o nella *psicologia*, dove si descrivono oramai i processi soggettivi senza riferimento ad alcuna sostanza o causa spirituale, e si fa, sfidando la contradizione nei termini, una *psicologia senz'anima.* In entrambi i casi è evidentissima l'influenza del criticismo filosofico; e cioè, della critica della categoria della *sostanza* iniziata da Locke, e della critica della categoria della *causa*, inaugurata da Hume.

Nettamente kantiano deve dirsi l'empiriocriticismo di Avenarius e di Mach, cioè l'estrema semplificazione attuata, nella meccanica, nella fisica e nella psicologia, dell'ufficio meramente *descrittivo* della scienza ridotta a una pura fenomenologia senza più cause nè sostanze. L'empiriocriticismo ha portato alle ultime conseguenze nel terreno scientifico il ripudio di tutte le categorie qualitative e interpretative, sospettate fonte d'ogni metafisica e rigettate come arbitrarie, unicamente perchè Kant le aveva dichiarate, pur senza dimostrarlo, nè poterlo dimostrare, *soggettive* e *soltanto soggettive*.

Criticista è poi senza meno la riforma compiutasi nel concetto di *legge naturale*. Ad essa è venuta meno l'assolutezza riconosciutale per l'innanzi, in una fase precritica della scienza, cioè fino a quando imperò il dommatismo filosofico, e tanto il dommatismo empirico, rinascimentista, quanto quello razionalistico, illuminista. Oggi al concetto di *legge* non si attribuisce più che un significato medio-statistico, condizionato da una irriducibile duplice relatività, sperimentale e umana.

Tutte queste trasformazioni hanno avuto luogo sotto l'influenza generale indiretta dei progressi della filosofia critica. Essa ha spostato le basi che la filosofia dommatica aveva assicurate alla scienza, rinchiudendola entro il cerchio incantato di molteplici *falsi assoluti*: l'assoluto sensista, l'assoluto sperimentale, l'assoluto logico-categorico, l'assoluto teoretico ecc., nei quali oggi il pensiero non crede più, in grazia appunto delle più serie analisi delle funzioni mentali, approfondite dal criticismo filosofico.

La verità mi sembra e oso dire è questa: che la filosofia è anzitutto una *teoria del pensiero*, e come tale codifica il *regime logico-categorico* che in ciascuno stadio dell'evoluzione mentale governa le funzioni intellettive, spontanee e riflesse, empiriche e metodiche, volgari e superiori.

Se consideriamo per quali fasi è passata la *scienza*, val quanto dire il *sapere ideale*, il sapere per eccellenza, almeno nella storia della cultura occi-

dentale, possiamo ridurle a tre e riassumerle così.

La prima, la fase *socratico-aristotelico-scolastica*, che fece consistere il vero sapere nei *concetti generali*, specchio fedele di una realtà tutta composta di sostanze gerarchicamente ordinate, coi loro attributi, per generi, specie e individui: *scientia est generalis*.

La seconda, la fase *rinascimentistica e razionalista*, che rivolse la sua principale attenzione alla ricerca delle cause naturali, nella fiducia di riuscire a spiegare i fenomeni coi fenomeni, la natura con la natura, cioè la natura *iuxta propria principia*. Coerentemente fece consistere il proprio ideale nella scoperta e formulazione delle *leggi causali* dell'accadere universale: *scire est nosse per causas*.

La terza, la fase attuale, fondamentalmente matematica. Essa circoscrive il compito della scienza al rilievo delle *relazioni quantitative e d'ordine* tra i fenomeni, rinunciando a ogni altra interpretazione, ma fiduciosa di cogliere in una *misura* esatta o approssimata un momento certo dell'*ordine reale del mondo*: *scire est mensurare*.

È facile ravvisare in queste tre fasi la preponderanza a volta a volta accordata a tre distinti gruppi di categorie: nella prima, alle *categorie qualitative* (della *sostanza* e degli *attributi*, delle *classi* e delle *sottoclassi*); nella seconda, alle *categorie dinamiche*, e particolarmente a quelle della *causa* e degli *effetti*, delle *azioni* e *reazioni reciproche*; nella terza, alle *categorie quantitative*, cioè matema-

tiche, della *quantità*, *grandezza* e delle loro *relazioni ordinate*.

Ora il passaggio dall'uno all'altro regime logico-categorico non è avvenuto per puro caso, ma al sèguito di una profonda elaborazione filosofica, compiuta con lo studio della struttura mentale e di quelle funzioni di funzioni, che sono appunto le *categorie* o *coordinate massime* del pensiero.

Questo secolare, millenario lavoro di revisione, di rettificazione e di raffinamento delle funzioni logico-categoriche, è incessante e ancora oggi è ben lungi dall'essere esaurito o esauribile; anche perchè si tratta di funzioni in corso d'evoluzione, epperò in continuo incremento, sì per sviluppo endogeno, sì per la pressione generale di nuove esperienze, di nuovi compiti, cimenti e responsabilità che affettano il pensiero in sè e nella direzione della condotta della vita.

Non meno profonde sono state le trasformazioni che la filosofia ha portato a maturazione nel campo logico: cioè in quell'insieme di paradigni mentali, che apparivano, e non erano, statici, definitivi, così perchè così e non altrimenti, nè ulteriormente modificabili.

Dicendo questo non intendo riferirmi solo alle novità introdotte dalla *logica matematica* o *algebrica*, chè quelle a me sembrano anzi le meno felici e le meno fruttuose. Infatti, chi se ne serve? Esse o hanno ricalcato le orme della logica sillogistica tradizionale, cioè la logica classificatoria, dandole

un maggiore rigore soltanto formale; o sono scivolate nel concetto semplicemente *quantitativo* delle *classi* o degli *insiemi*, rientrando così per intero nella matematica e facendo perdere le ultime tracce di quella *logica qualitativa*, che andava corretta e sviluppata, non soppressa, perchè le sue funzioni non possono essere eliminate senza che l'intera economia del pensiero abbia a scapitarne.

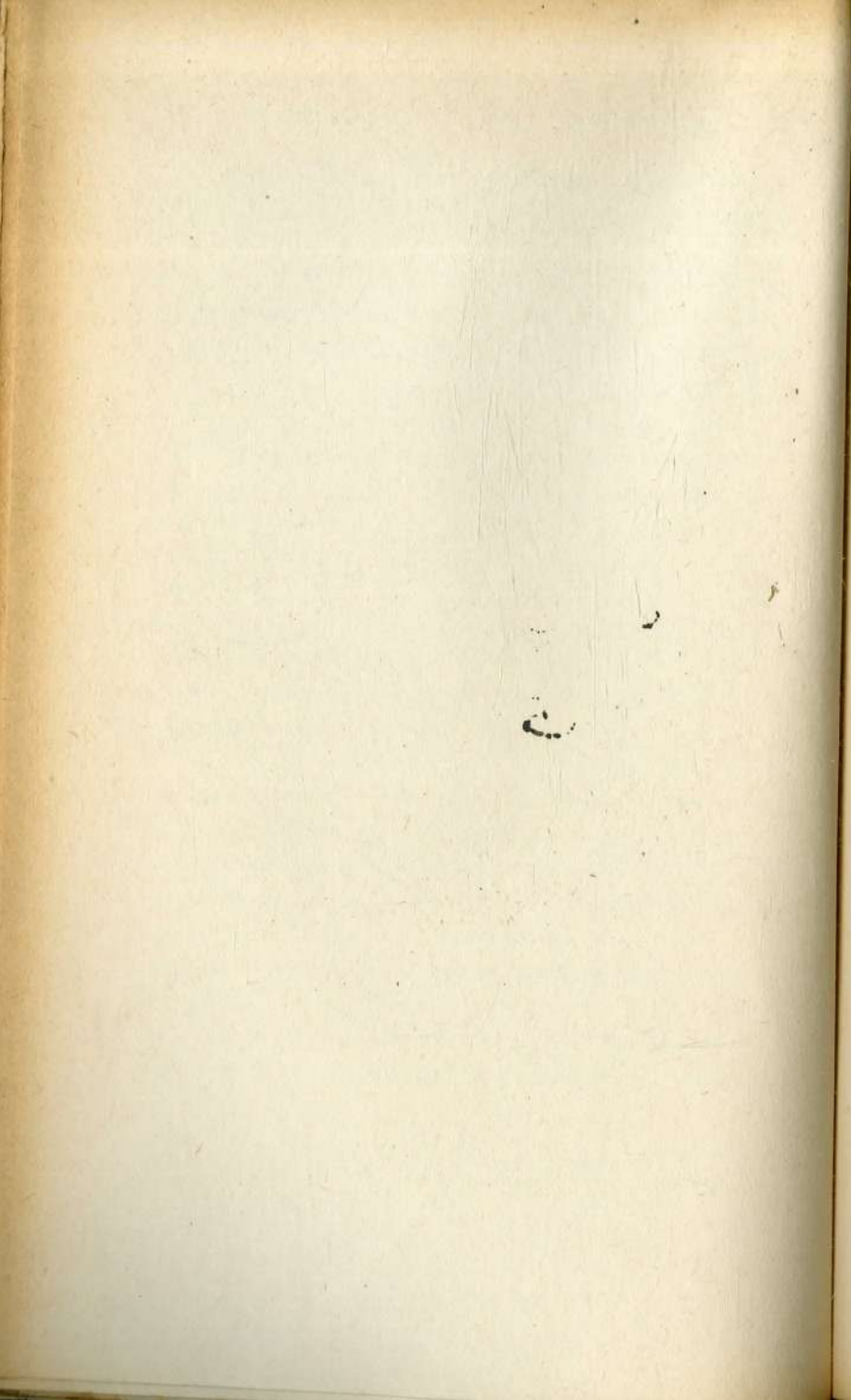
Mi riferisco invece alla più recente sistemazione e moltiplicazione dei *modelli logici* intrapresa dalla filosofia critica sotto l'azione disciplinare e fecondatrice della più sintetica e comprensiva *categoria dell'ordine*, alla quale sono stati finalmente raccordati tutti gli schemi attuali e possibili tanto logici che categorici, che compongono la nostra struttura mentale, nelle sue forme e funzioni più progredite (1).

Sono convinto, che il lavoro scientifico non solo non può ignorare senza proprio danno tutto questo stupendo lavoro di rinnovamento, di riforma, di potenziamento delle nostre funzioni mentali; ma che molte questioni vive della scienza contemporanea apparirebbero mal poste o del tutto oziose, al lume delle nuove posizioni conquistate dalla critica filosofica. Sono del pari convinto, che molti nuovi indirizzi scientifici procederanno più sveltamente e sicuramente verso nuove e più alte mète, quando

(1) Su ciò cfr. il mio volume *Nuovi principî* (II ediz.) e il citato volume *Nuove vedute logiche*, rispettivamente vol. I e IV.

la scienza s'impossesserà dei più perfezionati modelli del pensare elaborati dalla filosofia critica italiana. Sono infine convinto che una strenua e aperta collaborazione tra filosofia e scienza è non soltanto possibile, ma necessaria e che fruttificherà in ogni senso arrecando un sicuro progresso nell'uno e nell'altro campo (2).

---

(2) Vedi su ciò il mio *Idee e concetti* (vol. II).

PENSIERO E LINGUAGGIO

Le teorie sul pensiero abbondano. Si può dire che per metà almeno la filosofia è *teoria del pensiero.* Abbondano anche le teorie sul linguaggio. Nella storia della cultura occidentale esse cominciano coi Sofisti, se non prima, e continuano con Platone, Aristotele, gli Stoici, Epicuro, sino ai nostri giorni con un crescendo impressionante. Ma una teoria, e meglio che una teoria uno studio critico, delle relazioni tra pensiero e linguaggio — intendo uno studio che vada oltre le generiche ammissioni di una naturale corrispondenza tra le due forme e i due momenti dell'attività mentale, la cogitativa e l'espressiva — manca. È questa una zona marginale tra i due campi quasi sottintesa, alla quale si bada solo nel tirare le conclusioni o da teorie filosofiche o da teorie linguistiche già elaborate indipendentemente, ciascuna per proprio conto.

Quando si è detto con Leibniz, che la lingua è

* Su questo tema ho presentato una relazione al XIV Congresso Nazionale di Filosofia in Firenze il 21 ottobre 1940-XVIII.

« uno specchio dell'intelletto » (ein Spiegel des Verstandes); o con Hegel, che la lingua è « il fatto dell'intelligenza teoretica in senso proprio », della quale è la manifestazione esteriore (die Tat der theoretischen Intelligenz im eigentlichen Sinne denn sie ist die äusserliche Aeusserung derselben); o con Schleiermacher, che « pensare e parlare sono identici » (Denken und Sprechen sind identisch) — e questi sono i filosofi —; o quando s'è detto con Herder, che « la lingua è un'espressione ed organo dell'intelletto » (ein Ausdruck und Organ des Verstandes); o con Guglielmo v. Humboldt, che la lingua è « una concezione del mondo » (eine Weltansicht); o con Max Müller, che « non esiste ragione umana senza linguaggio », che « il pensiero è la lingua stessa » (Keine Vernunft ohne Sprache, Denken ist Sprache) — e questi sono i linguisti —; non si va davvero molto innanzi. Sono invece convinto, che c'è tutto da guadagnare ad approfondire queste relazioni, facendone l'oggetto e il centro d'una esplorazione critica diretta.

Per la stessa ragione prescindo da teorie filosofiche non critiche, ma dommatiche, come quelle che hanno tenuto il campo nella letteratura degli ultimi decenni in Italia. Quando si contrae il pensiero riducendolo all'intuizione e si dilata il linguaggio allargandolo a qualsiasi mezzo di espressione — come d'altronde moltissimi autori avevano già fatto col distinguere tra linguaggio e lingua (per es. il Wundt) —; quando poi si asserisce che tra i

due termini esiste una equivalenza necessaria e perfetta, e ciò con un'affermazione arbitraria, quonto indimostrabile; il problema è posto e risolto a un tempo, e dommaticamente, con un certo impressionismo filosofico.

Presa questa strada, gli autori nostrani hanno marciato disciplinatamente, il capo avanti e gli altri appresso, in fila indiana; indiana anche nel modo d'andare di certe tribù d'Indi: se il capo inciampa o cade, tutti gli altri debbono inciampare e cadere nello stesso punto, per non aver l'aria di valere di più.

I.

Chi voglia studiare criticamente le relazioni tra pensiero e linguaggio, deve cominciare dall'integrare il concetto di linguaggio, comunemente definito « un mezzo sociale di comunicazione tra più soggetti ». Certo, il linguaggio è questo, ma è molto di più.

A parte che non pochi autori lo fanno nascere da un *bisogno soggettivo*, prima che da un *bisogno sociale*, come Steinthal, che lo fa derivare da un'« attività liberatrice » (Befreiungstätigkeit); o come Volkmann, che lo ricollega colle emozioni che si scaricano in suoni « dalla cui emissione l'uomo primitivo si sente subito alleggerito, liberato della sua passione e calmato » (durch deren Auslesung er (der primitive Mensch) sich gleichsam

erleichtert, seines Affektes entladen und beruhigt fühlt); come L. Noiré, H. Gutzmann ed altri, che hanno approfondito questo momento della *Erleichterung*, della *Entladung*, ecc. e come tutti coloro che lo fanno comunque nascere da un istinto, da riflessi, da un bisogno di esprimere, in una parola da stati interiori al soggetto; sta in fatto che il linguaggio ha sempre una sua *funzione soggettiva*, la quale è almeno tanto importante quanto la sua *funzione sociale*. Ed è lì che bisogna ricercare i nessi più profondi tra linguaggio e pensiero.

Il linguaggio comunque nato o da onomatopeie, come per Herder, o da interiezioni, come per Max Müller, o da gridi come per Condillac e per Ribot, o dal canto come per Spencer, o da « gesti vocali », come per Wundt, o da una « mimica vocale » come per Dumas, ecc.; non si costituisce in quanto linguaggio, se i vari modi di reagire alle esperienze e di manifestarle non assumano l'ufficio di *simboli* o *contrassegni stabili delle esperienze* medesime, riconosciuti per tali tanto soggettivamente, quanto socialmente.

La teoria della parola come contrassegno degli oggetti di esperienza è antica quanto la Bibbia. Noi prescindiamo naturalmente dalla teoria del *linguaggio rivelato*, ch'ebbe ancora sulla soglia del secolo XIX sostenitori quali De Bonald e Ballanche; nel tempo stesso che i fratelli Schlegel e Guglielmo v. Humboldt e Schleicher e Bopp e molti altri iniziavano lo studio naturalistico dei linguaggi. Inte-

ressante notare come si sia caduti da un eccesso all'altro. Rifiutato il concetto che gli uomini abbiano appreso a parlare da Dio, Darwin ammise come probabile l'ipotesi, che lo avessero imparato dagli animali. Quando si vuol essere scienziati...

A noi giova constatare che i *contrassegni verbali delle esperienze*, fissati socialmente dal concorso di più soggetti, stabiliscono l'*accordo delle menti* nel loro modo di individuare le esperienze medesime, riconoscerle, mnemonizzarle, rievocarle, additarsele, pur nelle inevitabili variazioni da soggetto a soggetto e da momento a momento.

Il linguaggio si forma e consolida in ogni caso come un sistema più o meno sviluppato di *coordinate verbali delle esperienze*, di *costanti linguistiche*, di *riferimenti vincolati reciprocamente* e nei due sensi tra esperienza e contrassegno. La sua funzione primordiale e continua, in tutti i suoi gradi o livelli, è di servire da *principio di organizzazione delle esperienze*. Esso è una *disciplina sociale delle esperienze soggettive*.

Il nesso che si stabilisce tra parola ed esperienza non è certo indifferente. Può bensì avere diverse origini ed essere variamente interpretato. Si può dire cogli Stoici, che la parola è « un'imitazione naturale delle cose per mezzo di suoni » (φύσει μιμουμένων τῶν πρώτων φωνῶν τὰ πράγματα...); o con Sesto Empirico, ch'è « un suono semantico (significativo) del fatto intelligibile »(ἡ τοῦ νουμένου πράγματος σημαντικὴ φωνή); o con Herder che « il primo

vocabolario è raccolto da tutti i suoni del mondo » e che « da ogni essere sonoro risuona il suo nome »; o con Fichte, che la parola nasce da « un potere simbolizzante di descrivere coi suoni » (ein symbolisierendes tonmalendes Vermögen), ecc.; certa cosa è che sempre gli uomini hanno attribuito alle parole un significato intrinseco, hanno sentito cioè una rispondenza intima fra i contrassegni fonetici (nel Medioevo lo si ricercò persino nei contrassegni grafici) e le esperienze.

In ogni modo, stabilito che sia quel nesso, ribadito infinite volte e in un accordo di tutte le ore tra coscienza e coscienza, imposto il più spesso di autorità (mamma e bambino, capo e sudditi, sacerdote e fedeli, condottiero e militi, padrone e schiavi, maestro e alunni...), quel nesso socialmente fissato in maniera inalterabile impone non solo un mezzo di comunicare tra più soggetti medesimamente istituiti, ma per ciascun soggetto il modo di percepire, interpretare, ricordare, ripensare, rifare le esperienze, malgrado le inevitabili diversità e discontinuità.

Aggiungiamo che il nesso sociale fra i contrassegni verbali significativi delle esperienze e le esperienze stesse è talmente imperativo e cogente, che ove venisse alterato ad arte, non la parola perderebbe il suo valore, ma l'esperienza ne uscirebbe alterata nella sua consistenza psicologica. La novellistica popolare è ricca di esempi di questo genere. Un contadino andato al mercato per ven-

dere delle pernici, circuito da più persone che insistevano a chiamarle beccacce, finì per venderle come beccacce. Un bramino che portava sulle spalle un becco per il sacrificio, quando tre ladroni distanziati opportunamente sulla sua strada gli chiesero dove portasse quel cane, finì per abbandonarlo come cane. Se poi alla parola alterata si accompagna l'azione corrispondente, come nel caso di quei due amici che si misero a giuocare a carte al buio, dicendo a un terzo amico presente nella stessa stanza che ci si vedeva benissimo e facendogli credere di essere improvvisamente accecato, il potere suggestivo della parola non conosce limiti.

W. Hamilton ha chiamato le parole «le fortezze del pensiero ». Espugnate queste, anche il pensiero capitola. Perciò è pratica comunissima, quando si vuole indurre taluno a fare cosa contraria alle sue convinzioni e ai suoi sentimenti, cominciare dal cambiarle nome.

Il linguaggio è adunque un complesso sistematizzato di segni e simboli, ai quali è attribuito un significato intrinseco, e che sta a base della organizzazione soggettiva, socialmente condotta, delle esperienze associate. Esso ha tanto una funzione *espressiva*, quanto una funzione *impressiva*.

La distinzione tra le due funzioni o tra i due aspetti o momenti d'una medesima funzione è confermata dalla patologia del linguaggio.

Esistono infatti *afasie espressive* e *afasie impressive*, o *di comprensione* (Dejerine, *Trattato di pa-*

tologia generale, Torino vol. V, parte II): *espressive, l'afasia motoria* (*o atattica*) di Broca o *anartria* di Marie o *disartria* di Mingazzini, e l'*agrafia; impressive*, le *afasie sensoriali*, quali la *sordità verbale* e la *cecità verbale*.

Ma le più profonde connessioni dell'organizzazione della parola con l'organizzazione dell'azione e del pensiero sono patologicamente rivelate, per quanto concerne l'azione, dal parallelismo e spesso dalla concomitanza tra le *afasie motorie* e l'*aprassia*, tra la *parafasia* e la *paraprassia* ecc., dove la perdita o la disarticolazione della parola-espressione si accompagna alla perdita o incoordinazione di dati movimenti volontari; e per quanto concerne il pensiero, dal concorso delle *afasie sensoriali* con le *agnosie*, dove la sordità verbale e la cecità verbale si accompagnano a perdita di date percezioni e conoscenze oggettive (*cecità psichica*) e in generale a una attenuazione di capacità intellettiva (Marie, Pawlow, De Sanctis, ecc).

Più specialmente vanno rilevati per quello che c'interessa qui i gravi disordini mentali, confinanti colla demenza, e fin conducenti ad essa, che si accompagnano o che sono consecutivi alle afasie sensoriali. La perdita dei sostantivi o dei verbi o delle preposizioni mette anche il pensiero in uno stato di confusione e d'impotenza (l'*epicrisi verbale* di Head, Ombredanne, Pawlow, ecc.), che raggiunge diversi gradi, in corrispondenza ai livelli del potere organizzativo che hanno i concetti e i relativi con-

trassegni verbali andati perduti.

Comunque il fatto del linguaggio non è tutto qui. Le due funzioni o i due momenti indicati come linguaggio espressivo ed impressivo, sono gli aspetti terminali, l'uno eiettivo o estroverso, l'altro introiettivo o introverso, di tutto un processo ben più complicato, che compone e chiude tra i due termini, alternativamente e vicendevolmente iniziale e finale, l'intero circuito psicofisico del linguaggio. Fra quelle due estremità infatti si svolge la più profonda inserzione del linguaggio nella vita delle esperienze soggettive e precisamente quel processo che chiamiamo *linguaggio interiore*.

Il concetto di *linguaggio interiore* è stato, com'è noto, introdotto dall'Humboldt (*Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues*, 1836) e trattato espressamente da B. Erdmann (*Erkennen und Verstehen*), dal Ballet (*Die innerliche Sprache*, 1890), dall'Egger (*La parole intérieure*, 1904), da Stricker (*Studien über die Sprachvorstellungen*, 1880), da J. M. Baldwin (*Mental development in the child and the race*, 1895), ecc.

Si ammette da tutti ch'esso sia una specie di *stenogramma* del discorso socialmente usato, un'abbreviazione del linguaggio-espressione.

L'Erdmann ha chiamato *ipologico* il pensare senza parlare. Secondo noi questo modo di pensare si appoggia a forme verbali raccorciate o abbozzate, senza per questo discendere da un piano logico su-

periore a uno inferiore, anzi forse attingendo, in dati casi, sintesi intuizionali di ordine più elevato, com'è evidente per es. nel pensiero matematico, che tuttavia è solo un caso particolare di un pensiero più speditamente intuitivo, appoggiato a simboli abbreviati.

Ad ogni modo quel che più importa osservare qui per le relazioni tra linguaggio e pensiero è che il linguaggio interiore prolunga l'azione del linguaggio impressivo e compie diversi uffici di capitale importanza, così nel campo psichico, come in quello intellettuale superiore.

Psicologicamente esso continua e completa l'ufficio del linguaggio impressivo, aiutando le esperienze a costituirsi, a configurarsi, fissarsi e mnemonizzarsi in modo conforme agl'indici verbali. Intellettualmente la parola diventa *un surrogato* delle esperienze stesse. Nell'economia del lavoro mentale il linguaggio interiore compie una *funzione vicariale* delle esperienze concrete, col sostituirle nella concettualizzazione e nella formazione tanto di serie complesse, quanto di gruppi ideologici, dove i contenuti mnemonici particolari si attenuano fin quasi a svanire, per cedere il posto alla parola.

In senso inverso procedono le operazioni psichiche e intellettuali che dalle esperienze soggettive attraverso il linguaggio interiore riaffiorano nel linguaggio espressivo, Il prius o punto iniziale è allora costituito dall'insorgenza d'uno stato interiore in cerca d'una propria definizione e d'un con-

trassegno verbale, che lo faccia anzitutto consistere in un modo determinato per il soggetto stesso. La ricerca è tanto più facile quanto più le esperienze sono familiari, consuete, già fisionomizzate nella parola; ma diventa ardua, e fin penosa e ansiosa e può impegnare una sottile attività comparativa e selettiva, quanto più l'esperienza si presenta con caratteri di novità. In tale travaglio viene spesso in luce la povertà e insufficienza delle nostre coordinate verbali, consolidate socialmente, e l'incongruenza tra il mondo psichico e il piano espressivo tangente a quello. Le due entità appariscono allora quali sono, e cioè incommensurabili tra loro, sicchè la proiezione delle esperienze soggettive nel piano del linguaggio, tanto interiore quanto sociale, avviene per via di compromessi e lascia sempre residui più o meno ampi.

Coloro che hanno postulato una rispondenza necessaria e una equivalenza perfetta tra stato soggettivo e linguaggio sono rimasti a una concezione arcaica della parola, e si sono adagiati in una proposizione non vera, gratuitamente asserita, e che si chiude in un circolo vizioso: il linguaggio è equivalente allo stato soggettivo, perchè lo stato soggettivo esiste in quanto s'esprime in un linguaggio adeguato, cioè equivalente.

Più a fondo ha visto nel fenomeno il nietzscheano Fr. Mauthner, che spingendosi a un evidente paradosso dichiarava le parole « strumenti inservibili » e imputava ad esse, colle loro metafore e coi

loro antropomorfismi, « d'aver reso per sempre impossibile agli uomini di conoscersi l'un l'altro » (*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 1913).

Certa cosa è che, tra linguaggio interiore e linguaggio sociale, si costituisce in ciascun soggetto una « coscienza linguistica » più o meno sviluppata e sensibile, che ha molte analogie colla coscienza morale: lo stesso scrupolo nell'osservanza dei suoi comandamenti; inquietudine e turbamento nei casi dubbi; la sodisfazione durevole di essersi espressi bene, quasi quanto d'una buona azione compiuta; il rimorso degli errori di lessico o di grammatica commessi o della propria insufficienza verbale in date circostanze. Si tormentava il buon sarto di Manzoni per quel suo stentatissimo e insignificante « si figuri... », in risposta al cardinale Federico!...

II

Diventando linguaggio interiore la lingua subisce una *immutatio psychica*. Non solo essa è abbreviata, semplificata, ridotta in termini più sommari e sintetici, al confronto del linguaggio discorsivo socialmente spiegato; ma varia col tipo mentale, colla costituzione intellettuale di ciascun soggetto.

La teoria dei *tipi mentali* è ancora embrionale. Essa meriterebbe d'essere approfondita e speriamo che lo sarà una volta, quando torneranno in

Italia nel dovuto onore gli studi psicologici, oggi da noi trascurati a torto e con danno.

Io ho cercato di portarvi un contributo distinguendo quattro tipi mentali che possono essere esattamente definiti, almeno nel mondo occidentale, pel fatto che essi si riproducono e ripresentano, ancorchè saltuariamente e con una legge di periodicità ereditaria che ci sfugge, ciascuno allo stato puro e ciascuno con variazioni idiopsichiche secondarie. Ma la distinzione può essere approfondita, anche in relazione al fattore etnico, che in più sensi è decisivo. In ogni caso essa ha una grande importanza nei riguardi dell'istruzione e formazione mentale delle singole persone.

A non tenerne conto si è ridotti a pestare tante volte l'acqua nel mortaio.

Rapportata al fenomeno del linguaggio la classificazione dei tipi mentali dà le seguenti indicazioni:

1. C'è il tipo che chiameremo *filologico* nel quale la parola vive di vita propria, si sostituisce agevolmente alle esperienze concrete, diventa essa la materia prima della memoria e delle attività intellettuali. La memoria verbale è facile, tenace e fedele e la parola esercita funzioni autonome, tanto nel piano logico-categorico, quanto nel piano rappresentativo e fantastico, dirige le concettualizzazioni e la stessa immaginazione evocatrice e creatrice.

Questo tipo eccelle nella linguistica, nella storio-

grafia, nelle attività oratorie e poetiche. Non ha attitudini per l'osservazione positiva, nè per le attività tecniche.

2. C'è il tipo che chiameremo *naturalistico*, nella cui mente il primo posto è occupato dalle esperienze concrete e la parola ha soltanto un ufficio secondario, sussidiario, strumentale. La memoria si fonda in primo luogo sulle immagini e sulle rappresentazioni e solo mediatamente sui rispettivi contrassegni verbali. L'attività concettualizzatrice procede in modo sperimentale e dà precipuo rilievo al determinismo e al dinamismo delle relazioni di fatto tra esperienza ed esperienza.

Questo tipo eccelle nelle scienze sperimentali e d'osservazione e nelle attività tecniche. Ha scarse attitudini alla speculazione e allo studio delle lingue.

3. C'è il tipo che chiameremo *matematico*, il quale converte agevolmente le esperienze concrete in rapporti ordinati di *quantità e grandezze* e pel quale la parola è un ingombro. Il linguaggio interiore si contrae ancora più e tutti i processi logici, sull'appoggio di pochi simboli costanti, si semplificano sino a diventare unilaterali. Verso la disciplina del parlare comune questo tipo rivela una insofferenza che giunge all'incomprensione. Ma anche le altre forme di ragionamento che non siano esatte, cioè concettualmente e quantitativamente precisabili, sono considerate di un ordine inferiore.

Questo tipo eccelle nelle scienze astratte e nelle

applicazioni tecniche esatte. Ha scarse attitudini all'osservazione positiva e all'invenzione fantastica.

4. Il quarto tipo infine è quello che chiameremo *filosofico*. Esso è eminentemente sintetico e ha la tendenza costante a trasferire tutte le esperienze e le corrispondenti concettualizzazioni dal piano concreto a quello dei princìpi, vale a dire a risolvere tutte le sintesi particolari e parziali in un sistema di coordinate massime. La memoria si fonda sui concetti astratti e si fa logica e giudiziosa (indiretta). Questo tipo mentale, per operare con sintesi sopraordinate a tutte le altre, può controllare tanto le funzioni di ordine filologico, quanto quelle d'ordine naturalistico e matematico, accordando tuttavia la prevalenza alle concettualizzazioni che gli sono più familiari. Astrattamente parlando dovrebbe dominarle tutte e vi aspira anche, Riuscirvi o meno è questione di equazione personale.

Questo tipo eccelle nelle attività speculative e afferma il suo potere di sintesi nei vari campi dalla filosofia del linguaggio alla filosofia della storia, alla filisofia delle scienze particolari, alla filosofia della matematica, alla filosofia della poetica e dell'arte, ecc. Ha scarse attitudini e scarso interesse alle applicazioni e solo un interesse mediato pei fatti concreti.

Osserviamo a questo punto che nel primo tipo prevalgono le *categorie qualitative* (tradizionalmente chiamate della *sostanza* e degli *attributi*); nel secondo le *categorie dinamiche* (*causalità*, *finalità*, *in-*

terazione, *potenziamento*, ecc.); nel terzo le *categorie matematiche* (*quantità* e *grandezza*); nel quarto tutti i gruppi di categorie allo stato di massima astrattezza, indipendentemente dal loro funzionalismo pratico.

La prevalenza d'un gruppo di categorie sugli altri, osservata nei primi tre tipi e non del tutto scomparsa neppure nel quarto (tanto vero che ci sono filosofi con più forti tendenze matematiche o naturalistiche o filologiche), non giunge mai alla disintegrazione del complesso di funzioni logico-categoriche che compongono la nostra struttura mentale, nè perciò all'isolamento del gruppo prevalente. Essa è poi mascherata per via di compensazioni nel tipo filosofico.

La ragione dell'immanenza dell'intero complesso di categorie in tutti i soggetti, comunque costituiti, è ch'esse non sono funzioni disintegrabili fra loro (1) e che un minimo di ciascun gruppo si trova in tutti gli altri gruppi. Quest'immanenza e unità funzionale dell'intera struttura mentale, ch'è logico-categorica, opera in tutti i soggetti che ne sono partecipi, e prima che nelle attività mentali superiori, nello stesso percepire e nel configurarsi delle esperienze, al quale tutte le nostre funzioni logico-categoriche concorrono in collaborazione coi dati immediati dei sensi. Qualsiasi più semplice esperienza è

---

(1) Cfr. *Nuovi princípi*, vol. I, *Nuove Vedute logiche*, vol. IV, *Verità dimostrate*, vol. V.

un'integrazione definita di tutte le nostre funzioni sensoriali e intellettive, o non nasce affatto. L'immediatezza e fin spontaneità del modo in cui le esperienze si pongono è d'altronde solo apparente. Essa si limita alle esperienze divenute familiari. Nelle nuove l'intero complicatissimo travaglio viene in chiaro.

È dunque soltanto nel lavoro della concettualizzazione riflessa, che il tipo mentale rivela meglio la propria particolare costituzione e le sue preferenze per l'uno o l'altro gruppo di funzioni logico-categoriche, le quali, per essergli connaturate, congeniali, o come dicesi costituzionali, preponderano per ciascun soggetto tanto nel linguaggio interiore, quanto nel linguaggio espressivo di cui elettivamente e selettivamente si serve.

Invece nello stato indifferenziato e di solidarietà funzionale, che dà origine alle esperienze concrete e ai loro contrassegni verbali tutta la struttura logico-categorica domina in pieno.

Questo ci porta a precisare la relazione che tutti, filosofi, e linguisti, hanno concordemente constatata tra pensiero e lingua — salvo a dividersi nello stabilire quale sia causa e quale effetto —, dicendo che esiste una relazione fondamentale costitutiva fra la struttura logico-categorica nel suo intero complesso, e quindi il pensiero con tutte le sue forme e leggi, e la lingua nel suo intero organismo lessicografico, grammaticale e sintattico.

Questa proposizione sembra evidente, ma tale non

è; tanto vero che abbiamo al riguardo due dottrine antitetiche: l'aristotelica, che desume le funzioni categoriche dal linguaggio; e la kantiana, che accorda il primato alle funzioni logiche e alle categorie e da esse fa dipendere anche le forme del linguaggio. Anche per Hegel nella grammatica si rendono visibili le categorie della mente.

I linguisti e psicologi a loro volta si sono divisi. Per alcuni come Hamann è la parola che rende possibile di pensare e ragionare. Per altri come Ravaisson il linguaggio non è la causa, ma un prodotto dell'intelligenza. Per altri ancora come B. Erdmann lingua e pensiero sono come le due faccie d'un medesimo processo rappresentativo.

Indubbiamente, senza che si possa stabilire, a mio giudizio, una relazione di priorità e dipendenza, esistono tra i due complessi funzionali, il linguaggio e la struttura logico--categorica, correlazioni strettissime e continue. Essi s'influenzano e condeterminano mutuamente, senza identificarsi, e senza corrispondersi mai per intero. In termini generalissimi può dirsi verificata la proposizione di Abelardo: « sermo generatur ab intellectu et generat intellectum » (*Theol. Christ.*); e quella ancora più vaga di Ludovico Vives: « tam naturalis est homini sermo quam ratio » (*De anima*, II, 85).

Detto questo dobbiamo ad ogni modo fare un passo più in là e riconoscere, che come non c'è unità di linguaggi nel genere umano, ma esistono più famiglie di linguaggi comprendenti più gruppi

linguistici, così pure non esiste una sola struttura mentale, ma esistono più strutture mentali in corrispondenza coi diversi tipi di linguaggi.

La linguistica ha regolarmente ignorato queste correlazioni, e ha creduto di poter darsi un assetto severamente scientifico limitandosi a studiare i fenomeni linguistici nella loro consistenza lessicografica e morfològica. Essa ha fatto oggetto dei suoi studi i fonemi e morfemi, le radicali, i suffissi, prefissi e affissi, la varia composizione e le varie combinazioni degli elementi formativi reputati originari, la classificazione dei linguaggi secondo le loro affinità o secondo genealogie reali o presunte.

Mi perdonino i linguisti, ma a scorrere i risultati d'indagini così impostate, a me fanno l'effetto dell'opera d'un botanico il quale si fermasse allo studio delle foglie e dei fiori e trascurasse totalmente le radici e il fusto. Per radici e fusto riguardo ai linguaggi a me pare si debba intendere l'intera struttura mentale, cioè logico-categorica, pur senza potersi stabilire quali dei due elementi sia determinante nell'intero circolo della vita: la radice che ha per vertice il fiore o il fiore che dà il seme per la radice.

Sono per altro convinto che la linguistica abbia scontato questo suo astrarre da ogni considerazione vòlta alle coordinate massime della mente umana, con la sua manifesta impotenza e talvolta aperta rinuncia a dare una spiegazione dei fenomeni studiati,

Abbandonata la classificazione dei linguaggi, pur così intelligente come prima approssimazione, dei fratelli Schlegel; caduta la classificazione « psicologica » dell'Humboldt; dimostratasi insufficiente la classificazione ancora popolare dello Schleicher, delle lingue in isolanti, agglutinanti e flessive; allargatosi considerevolmente l'orizzonte linguistico collo studio delle « lingue americane » e approfonditi i vari gruppi delle lingue indocinesi, autronesiche, ecc.; tentate le nuove sistemazioni ad opera di F. Pott, Steinthal, F. Müller, Trombetti, ecc.; la linguistica ha comunque puntato sempre sulle forme verbali, come dato fenomenico irriducibile e indeducibile, risentendo in ciò dell'impostazione positivista della scienza (vigorosamente affermata nel suo campo, per es. dallo Schleicher, che considerò le lingue come organismi sottoposti alle leggi biologiche della selezione naturale, crescenza, decadenza, ecc.); ma in sostanza ha arato in superficie e pur raccogliendo una messe considerovilissima di risultati particolari e certo importanti, è rimasta tuttavia priva d'un criterio generale di orientamento nelle sue interpretazioni e valutazioni. Quando si è voluta innalzare a considerazioni universali, è rimasta impigliata nel problema della monogenesi o poligenesi, ch'è poi un problema di natura metafisica e scientificamente insolubile. Invero quando pure si riuscisse a dimostrare una medesimezza di struttura e funzione di tutti i linguaggi — cosa dalla quale siamo ben lontani, anzi, se non m'inganno, ci al-

lontaniamo sempre più —, ciò non autorizzerebbe a stabilire una discendenza unitaria di tutti i linguaggi da un unico ceppo, allo stesso modo che non vi autorizzerebbe il fatto che tutti gli uomini mangiano con la bocca e hanno uno stomaco ed altri organi medesimamente costituiti.

Intanto è ben certo, che la scienza dei linguaggi, per non aver voluto o saputo ricercare una più profonda legge di variazione dei linguaggi stessi nella struttura mentale, è rimasta priva d'un criterio sicuro per graduare le lingue che si trovano in fasi diverse di formazione ed evoluzione; e per stabilire la superiorità d'una lingua sulle altre.

Humboldt distinse per esempio le lingue in *meno complete* e *più complete;* ma a parte la natura empirica della distinzione, egli poi mise insieme tra le *più complete* una lingua isolante come la cinese e le lingue flessive indoeuropee, cioè formazioni linguistiche non confrontabili tra loro.

Sta bene che oggi si tende a riconoscere che il monosillabismo non è affatto uno stadio primitivo come aveva ritenuto Max Müller; a giudicare le formazioni originarie come più complicate e le loro derivate come una semplificazione (Meringer); a considerare le radicali come proposizioni originarie (W. Jerusalem); ad accordare alla proposizione e non alla parola il valore di prima cellula o formazione primordiale e fondamentale. Taluno ha anche favoleggiato di un ciclo che percorrerebbero i linguaggi dal monosillabismo alle forme fles-

sive e di un progressivo frantumarsi delle lingue flessive per tornare al monosillabismo — come avverrebbe oggi nell'inglese, fenomeno questo di cui la lingua italiana, la francese, la tedesca, la russa ecc., non si sarebbero ancora accorte —. A me invece non pare affatto dubbio, che una lingua come le cosiddette *incorporanti* (la messicana, la groenlandese), in cui l'unità linguistica è una parola che ha ufficio di proposizione, nella quale sono perciò ancora indifferenziati i sostantivi dai verbi, le espressioni che denotano dati oggetti di esperienza, da altre espressioni che ne rendano i comportamenti e le relazioni; ebbene una tale lingua è in una fase arretrata, di fronte alle altre, in cui le categorie logiche e verbali sono già opportunamente differenziate. Or dalla fase indifferenziata si passa alla differenziatá, mediante un progresso nelle forme logico-categoriche di cui la mente via via si arricchisce.

Se in una lingua come la cinese o la giapponese la stessa parola può essere sostantivo, verbo e aggettivo, e se per indicare i gradi di comparazione e per dire che un oggetto è grande e un altro è piccolo, si deve anteporre al nome della cosa — e si tratti pure di una sedia o d'una casa — il sostantivo che indica uomo adulto se l'oggetto è grande, e bambino se l'oggetto è piccolo; e così via; questo non può significare altro che le categorie mentali si trovano in una fase arretrata di fronte allo stadio cui sono pervenute le lingue che possiedono forme

logiche e verbali distinte per ciascun gruppo di relazioni e di comparazioni.

I linguisti sono pieni di meraviglia per il fatto che quanto più ci avviciniamo a popoli meno evoluti, tante più parole essi possiedono per indicare lo stesso oggetto di esperienza in situazioni diverse. Per esempio in talune lingue del gruppo tibeto-birmano nove parole diverse indicano la formica, venti parole diverse un cesto di varia forma e grandezza, e così via. Gli esempi si possono moltiplicare, perchè il fenomeno è estesissimo. Se non che esso non denota ricchezza, ma povertà di schemi mentali e sopratutto mancanza di concetti generali, cioè di sostantivi e di aggettivi qualificativi, che permettano di raggruppare gli oggetti di esperienza omogenei sotto un medesimo termine, salvo ad aggettivarlo diversamente e a confrontarlo mediante gradi di comparazione universalmente stabiliti.

Così pure se nella lingua *tadho* e in molte lingue e dialetti affini i sostantivi indicanti persone o cose debbono essere sempre preceduti dal possessivo mio, tuo, suo, perchè non si concepisce persona o cosa che non sia in una di queste tre relazioni, e i medesimi nomi senza il possessivo non significano più nulla; questo evidentemente denota che mancano anche qui i concetti generali e i nomi astratti.

Viceversa il passaggio da una *lingua sintetica*, come il latino, alle *lingue analitiche* moderne, come le neolatine, con l'aggiunta degli articoli determina-

ti e indeterminati, dei pronomi personali distinti dai verbi, delle preposizioni articolate, ecc. è stato avvertito dai linguisti puri come decadenza e quasi degenerazione dal modello originario. Non li ha disingannati neppure la considerazione ovvia, che in latino, per la mancanza degli articoli e delle preposizioni articolate, solo con un ragionamento è possipile capire, se il soggetto è preso in senso individuale, partitivo o universale. I linguisti non si sono accorti, che dall'antichità classica ad oggi s'è operato un arricchimento della struttura mentale di noi occidentali, col differenziamento di categorie preesistenti e coll'acquisto di nuove coordinate, specialmente del gruppo matematico. Mancando di questa unità di misura i linguisti hanno valutato i fenomeni alla rovescia e hanno visto una superiorità in una semplicità rudimentale di forme verbali, ch'era poi dovuta a una minore dotazione di schemi logico-categorici; e viceversa hanno visto un'inferiorità dove l'arricchimento degli schemi logico-categorici ha prodotto un maggiore differenziamento e una più complessa doviziosa alternativa di forme espressive.

L'Italiano che dallo studio della propria lingua passa all'inglese e al tedesco, deve disimparare l'impiego del passato prossimo dei verbi e abituarsi a servirsi della stessa forma per il passato prossimo, il perfetto e l'imperfetto. Ciò vuol dire evidentemente, che sotto questo riguardo l'italiano e con esso le altre lingue neolatine, che hanno ritenuto la

maggiore e migliore specificazione dei tempi dei verbi raggiunta dal latino, si trovano in una fase evolutiva più progredita, che non le lingue inglese e germanica.

Riepilogando, in tutti questi fenomeni linguistici si esprime una struttura mentale o più rudimentale o più sviluppata; sicchè le lingue si possono e anzi si debbono graduare secondo che la mente possieda più o meno di coordinate logico-categoriche, come dire una struttura di forme del pensiero più grezza o più raffinata.

Stabilita questa unità di misura, l'esame comparativo dei linguaggi compiuto sotto questo angolo visuale non può che affermare e confermare la incomparabile superiorità delle lingue flessive indoeuropee su tutte le lingue parlate nel mondo; e ciò in stretta connessione colla superiore fase d'evoluzione mentale cui siamo pervenuti noi Occidentali; quella che ci ha consentito di largire all'umanità i prodotti più maturi dello intelletto umano: il diritto e la scienza.

III.

La linguistica realizzerà un sicuro progresso e conquisterà le sue sintesi più significative impostando lo studio dei linguaggi su quello delle strutture mentali e ricercando caso per caso la legge di variazione comune al pensiero e al linguaggio, cioè il modo in cui essa si attua nello stadio di evoluzione in cui si trovano tanto le forme logico-

categoriche o coordinate massime di cui le menti dispongono, quanto le lingue nella loro fase corrispondente.

I linguisti sono padronissimi di non farne nulla e di continuare ad attenersi, nel loro positivismo strettamente fenomenistico, ai dati esteriori delle varie lingue empiricamente rilevati. Ma non hanno il diritto di respingere il piano di ricerche ai quali io li invito, qualificando come teorie filosofiche le cose da me qui dette. Io non ho parlato che di fatti. Le relazioni tra le differenti strutture logico-categoriche e le varie lingue o famiglie di lingue o gruppi linguistici, esistono o non esistono? Se sì, bisognerà studiarle e se la linguistica continuerà a ignorarle, rimarrà in un pianerottolo scientifico inferiore, anche nello stretto senso fenomenistico.

Per mio conto sono convinto non solo che esista una comune legge di variazione tra forme logico-categoriche e forme verbali, ma che sia facilissimo dimostrarne l'esistenza in punto di fatto, osservando come una tale legge abbia operato e operi per esempio nelle nostre lingue flessive.

Le relazioni tra i *soggetti* e i *predicati* rispecchiano quelle della *categoria della sostanza e dei suoi attributi*. Non per altra ragione noi chiamiamo i nomi delle cose o persone *sostantivi*. Alle funzioni della medesima categoria si ricollegano le distinzioni dei *generi* attribuiti ai nomi e agli aggettivi.

Nelle diverse *quantificazioni* colle quali determiniamo il cosiddetto *numero* dei soggetti e dei loro

attributi, presi al singolare o al plurale, e cioè nella loro individualità, parzialità o universalità (nomi propri, nomi comuni, collettivi e astratti); inoltre nel numero singolare e plurale dei verbi, nei gradi di comparazione, negli aggettivi e avverbi numerali, cardinali e ordinali, operano le nostre *categorie matematiche di quantità e grandezza.*

Nei tempi dei verbi, presente, passato e futuro, colle loro sottospecificazioni, e nei complementi e avverbi di tempo e di luogo intervengono le nostre *massime coordinate fisiche spazio-temporali.*

Infine nelle forme e modi dei verbi, transitivi o intransitivi, attivi, passivi, riflessivi; inidicativo, congiuntivo, condizionale ecc.; e nei complementi e avverbi di modo si applica l'intero gruppo delle *categorie dinamiche* (casualità, finalità, condizionalità, probabilità, certezza, contingenza, necessità, e così via).

La connessione tra l'intero complesso logico-categorico e le forme del linguaggio è dunque assai intima e può essere ritrovata in termini più o meno sviluppati, presenti in ogni caso, in qualunque lingua e in qualunque gruppo e famiglia di lingue.

Perchè se pure è vero, come Steinthal (*Einleit. in die Psychol.*) asserì, che le prime formazioni linguistiche e grammaticali sono state indipendenti dalla *logica* (intesa questa alla maniera aristotelico-scolastica), è certamente vero che nessuna formazione linguistica, per rozza e primitiva che sia, si concreta in simboli o contrassegni stabili delle esperienze, all'infuori d'un altrettanto rudimentale ab-

bozzo di *categorie mentali.* Anche ad ammettere con Sayce (*Princ. of compar. Philology*, ch. 4), che le parole originarie siano state degli *aggettivi*, o con W. Jerusalem, che le radici sono già delle proposizioni in nuce (*Lehrb. der Psychologie*), o con Max Müller, che i primi sostantivi imitino le cose (Ding-Dang Theorie - *Das Denken im Lichte der Sprache*), è evidente anche in queste prime formazioni espressive l'intervento della categoria della *sostanza* e degli attributi, delle categorie *quantitative* e delle *dinamiche*, ancorchè in una fase appena embrionale.

Noi ci disinteressiamo comunque del problema delle origini, rispetto alle quali non possiamo che fare delle congetture, falsate da un doppio errore di prospettiva: l'uno di interpretarle alla stregua del punto di arrivo in cui oggi ci troviamo; l'altro di collocarle alla soglia delle nostre conoscenze storiche trascurando la preistoria, ch'è da contare non a migliaia, ma a centinaia di migliaia d'anni. Certa cosa è che in una lingua comunque abbozzata si riflette, e nello stato in cui essa si trova, quella che io chiamo *struttura logico-categorica* (1) o *mentale.*

La compenetrazione tra forme logico-categoriche e lingua è talmente profonda da reagire dal linguaggio sulla stessa teoria del pensiero. Si osservi infatti, che nelle lingue flessive tutte le parti del

(1) *Nuovi princìpi* (vol. I), *Verità dimostrate* (vol. V) ecc.

discorso gravitano intorno al soggetto della proposizione. C'è sempre un sostantivo espresso o sottinteso, cui tutte le parti della proposizione si riferiscono e di cui esprimono le relazioni. Anche le proposizioni senza soggetto apparente, come ad es. le cosiddette *proposizioni metereologiche* (piove, tuona, ecc.), ne hanno uno incorporato nel verbo, quasi a darci uno scampolo della sopravvivenza di antiche forme delle cosiddette *lingue incorporanti.*

Orbene, questa struttura delle lingue flessive ha avuto un'importanza decisiva nella teoria del pensiero che ha dominato almeno per oltre due millenni nel nostro Occidente. In modo quasi spontaneo la nostra dottrina delle categorie, da Aristotele fino a Spencer e a Stuart Mill e più avanti ancora, si è accordata nell'assegnare il primo posto alla *categoria della sostanza* (*ousìa*) e a chiamarla *categoria delle categorie.* Ancora oggi a toccare la categoria della sostanza, c'è da attirarsi dei fatti personali.

In ogni caso, se le teorie si possono modificare più o meno volentieri, c'è una più profonda inserzione del linguaggio nella vita, ch'è divenuta addirittura costituzionale. Noi non possiamo nè parlare nè pensare senza dare un nome alle nostre esperienze. Ciò vuol dire ch'è necessario tradurle in sostantivi e rapportare a siffatti sostantivi tutte le relazioni sperimentate. Ma questo significa anche entificare ciò che esperimentiamo, sovrapporvi una nostra interpretazione ontologizzante, che non è perciò soltanto verbale, in quanto finisce coll'iposta-

sizzare e antropomorfizzare tutte le esperienze. Noi parliamo per es. del Rinascimento, della Rivoluzione francese, della natura, della storia, ecc. entificando tutti questi soggetti, cioè sostantivandoli mediante l'applicazione della categoria della *sostanza*, e trattandoli poi come personificazioni addirittura.

Schelling fece nascere da un medesimo processo il *mito* e la lingua (*Philos. der Mythologie*). Vari autori hanno osservato che la lingua è già originariamente e per sua costituzione *metaforica* (Jodl, E. Cassirer ecc.). Per Nietzsche la lingua coi suoi feticci e colle sue metafore condensa in sè tutti gli errori del pensiero umano. Anche per Mauthner la lingua ha un incorregibile carattere metaforico e antropomorfico. Senza giungere a questo estremismo G. Runze (in *Sprache und Religion*) attribuisce alla lingua un significato metaforico e costruttivo di miti.

Per mio conto ho già esposte da molto tempo le ragioni per cui ritengo che nella nostra lingua si enuncia una elementare, direi primordiale *interpretazione* o *filosofia grammaticale del mondo* (1).

La nostra lingua e la nostra filosofia sono solidali nel concettualizzare la realtà interpretandola sostantivamente, risolvendo cioè il mondo delle esperienze, reali o possibili, in un complesso, insieme o sistema di enti o sostanze, e tutto l'accadere

---

(1) Cfr. *Nuovi princípi* (vol. I).

nei comportamenti di tali sostanze. La filosofia di Spinoza che non vide nell'universo se non una sostanza unica coi suoi attributi o cogl'infiniti modi di questi attributi, è stata l'espressione culminante di una siffatta disposizione mentale.

C'è ad ogni modo una ontologia connaturata con tutta la nostra lingua, col nostro « significar per verba ». Ed è così profondamente radicata da ingenerare la convinzione d'una rispondenza sostanziale tra i nomi e le cose, tra gli aggettivi e le proprietà delle cose, tra i verbi e avverbi e le modalità dell'accadere, e così via. Perciò è generale la convinzione di possedere una qualche conoscenza della realtà, quando si apprenda il modo di denominarla. Di qui l'ansiosa domanda: « come si chiama? » di fronte a ogni esperienza nuova, e quel certo senso di appagamento, sollievo e distensione dell'animo, quando un nome è pronunciato. In medicina, per esempio, è frequentissimo il caso di attribuire valore conoscitivo al modo di contrassegnare fatti di comune esperienza traducendo un termine volgare in una parola derivata dal greco, anche se dica la stessa cosa. Altra volta la parola confessa onestamente l'ignoranza del medico; esempio: « questa è una febbre *crittogenetica* »; e il malato è servito... e sodisfatto.

Altra ingenua credenza è quella nei *generi* delle cose. Ricordo lo stupore e lo smarrimento d'una Kellerina tedesca, alla quale spiegavo durante il pasto, ch'essa mi serviva alcuni decenni fa a Lip-

sia, che noi Italiani non diciamo, come i tedeschi, *la* sole, ma *il* sole; non *il* luna, ma *la* luna; non *il* sedia, ma *la* sedia, ecc. Infuriò e gridò: « Ma voi siete tutti pazzi! Vorrei venire io in Italia a insegnarvi che si dice *la* sole, *il* luna, e così via ».

Un'ingenuità analoga manifestava quel tale che faceva la seguente osservazione: « a me non fa meraviglia che gli astronomi siano giunti a misurare le grandezze e distanze degli astri, ma non capisco in che modo siano riusciti a sapere come si chiamano ».

Molti filosofi si trovano ancora nella fase dell'ontologia verbale. Quando l'Hamann diceva: « Tutta la filosofia è grammatica » (Schrift. V, 365), non immaginava lontanamente quale grave atto di accusa egli formulasse contro la filosofia. I filosofi non hanno profittato dell'ammonimento di Mefistofele a Faust: « dove non giunge la vostra conoscenza, voi collocate una parola ».

IV.

È opinione comune tra linguisti e filosofi del linguaggio, che la lingua è penetrata di coefficienti psicologici e non è un prodotto semplicemente logico (Steinthal, Wundt, Bühler ecc.). H. Gutzmann chiama « l'affetto il padre del linguaggio ». Ma nella componente logica non si dubita, che vi sia perfetta identità tra gli schemi logici del pensiero e le forme della lingua. Abbiamo anche visto che

pensiero e linguaggio sono stati considerati come due facce d'un medesimo processo (Hegel, B. Erdmann e innumerevoli altri).

Questo non è esatto. Mentre in realtà la compenetrazione fra le due strutture, la logico-categorica e la verbale, è avvenuta in modo naturale e spontaneo e viene ribadita continuamente dalla prassi; nel piano della riflessione astratta si deve invece constatare che gli schemi logico-categorici ammettono sviluppi indipendenti e illimitati. Si ricordino i simboli matematici, i segni della logica algebrica, la *characteristica universalis* di Leibniz e via dicendo.

In termini generali e senza potersi stabilire un prius e un posterius, si può dire che il funzionalismo degli schemi logico-categorici è più ampio del funzionalismo degli schemi linguistici; e che questi ultimi possono essere considerati come derivate parziali, forme più frequentemente usate d'integrazione o casi particolari dei primi.

In linea altrettanto generale non può dubitarsi che il progresso logico-categorico abbia a influire sulla lingua e sulle altre funzioni espressive. Per mio conto sono convinto che la *categoria dell'ordine*, da me definita, si rivelerà, in quanto *supercategoria*, feconda non solo nel promuovere lo sviluppo degli schemi logici e categorici, ma anche nel far progredire le forme stereotipe del linguaggio. In molti casi, di fronte a un'espressione nuova o a un nuovo concepimento, si avverte un disagio a in-

serirlo nelle forme tradizionali del discorso. Questo è il disagio più frequentemente avvertito dai poeti. Ma non lo è meno dai pensatori originali. Perciò ogni vero filosofo si forma un suo vocabolario.

In definitiva il linguaggio non può non risentire della sorte che le diverse categorie vanno subendo nel progresso delle nostre esperienze e conoscenze.

Ho già denunciato altre volte la crisi latente e per certi versi aperta in dipendenza del fatto che mentre tutto il nostro linguaggio ha per suo asse la *categoria della sostanza*, con la sua logica interna classificatoria e sillogistica, a base di generi e specie; proprio la categoria della sostanza, ch'era rimasta in una fase arcaica, va perdendo terreno tra le funzioni teoretiche, esce svalutata dall'intero processo scientifico ed è entrata in una fase d'involuzione (1).

Io sono persuaso che le *categorie qualificative* non potranno mai per questo essere messe fuori uso, nè soppiantate dalle *quantitative* o *matematiche;* ma sono altrettanto convinto che esse assumeranno configurazioni relazionali e funzionali diverse da quelle solidificate nella arcaica concezione di sostanze, che malgrado le specificazioni di corporee e incorporee, prime e seconde e così via, tradiscono una psicogenesi sensista, corporea e materialista.

---

(1) V. *La crisi della poesia* nel vol. V: *Verità dimostrate.*

Intanto è certo che eccettuate talune sommarie classificazioni delle esperienze, la logica ancora imperniata nella categoria della sostanza, oggi non serve più a nulla e non significa più nulla.

Questo distacco tra gli ontologismi verbali e il progresso scientifico, che da almeno 60 anni ha luogo soltanto in via matematica, non potrà che accentuarsi a scapito del valore di conoscenza che noi attribuiamo alle parole. Le parole riveleranno sempre più apertamente il loro costrutto simbolico, metaforico, allegorico, apologico. Il nostro parlare teoretico evolverà allora in modo più cosciente verso il parlare figurato.

Detronizzata la categoria della sostanza dalla sua millenaria sovranità teoretica, riconosciuto il carattere d'ipotesi ch'è di tutti i modelli categorici del concettualizzare, venuto in sempre maggiore evidenza il contesto relazionale di tutta l'esperienza e di tutto il pensiero; il valore teorico-conoscitivo attribuito al nostro linguaggio non potrà non risentirne il contraccolpo. Tutto il nostro travaglio cogitativo ed espressivo dovrà seguire la pressione del rinnovamento in corso delle nostre massime coordinate e trovarsi vie nuove.

Per parte mia sono pure convinto, che a questo punto si opererà in modo sempre più consapevole un differenziamento tra due funzioni del linguaggio sinora confuse tra loro e indirizzate a due ordini di realtà, che il Vico distinse nettamente e contrapPose: una realtà oggettivamente data e appresa,

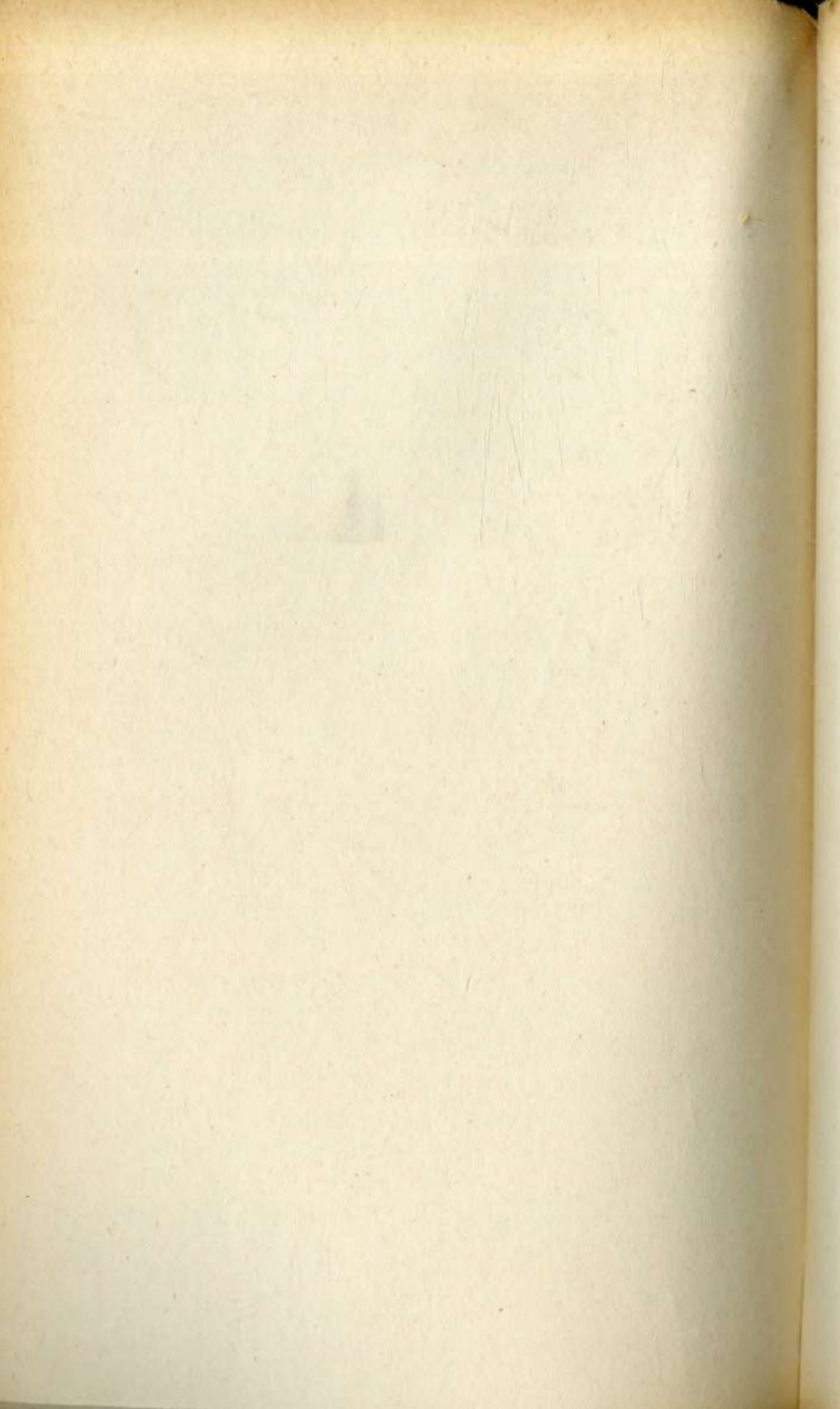
ed esperienze che hanno origine e compimento nella realtà umana e di cui lo spirito è, più che spettatore, protagonista, autore. Della realtà oggettiva, notava il Vico, noi abbiamo soltanto coscienza. Solo della realtà umana abbiamo scienza.

Ora, rispetto alla realtà oggettivamente data il linguaggio ha un suo ufficio simbolico, che dovrà percorrere un'evoluzione parallela a quella che stabilisce il valore teorico-conoscitivo sempre approssimato dei nostri apparecchi mentali e delle nostre concettualizzazioni.

Rispetto alla realtà di cui l'uomo stesso è autore o primo attore, il linguaggio potrà svilupparsi in modo indipendente come *linguaggio dei valori umani* e per l'organizzazione e direzione delle esperienze nel mondo dei valori.

Sono le esperienze dei valori quelle d'un mondo umano, la cui realtà implica, ma trascende la realtà oggettiva; la cui verità è la sua stessa esistenza; la cui efficienza è la sua fecondità, la sua forza creatrice di una realtà nuova, personale e sociale, attuale e storica. Qui il linguaggio non è più un semplice simbolo, ma è un coefficiente di realtà nel suo farsi. Esso si svolge e agisce senza dovere obbedire a traguardi obbiettivi, se non per superarli; a controlli estrinseci, a dipendenze passive, se non per dominarle. Qui esso può spiegare tutto il suo potere non soltanto espressivo ma suscitatore e costitutivo di realtà, farsi poesia nel significato proprio di questo termine, o piuttosto *rifarsi poe-*

sia, qual'esso dovette essere nell'incandescenza delle più lontane origini come intuì il Vico e ridissero dopo di lui Leopardi, Herder, Grimm ed altri.

La parola si fa allora carne e sangue; è invenzione, azione, creazione, una realtà per conto suo, viva e operante. La poesia diventa una cosa seria. E non già un estetismo inconsistente, vacuo ed evasivo, ma una delle più poderose forze costruttive dell'ontologia specificamente umana.

MORALE E ARTE

La Morale e l'Arte sono a prima vista modi disparati dell'attività spirituale, sì che non a tutti apparisce subito evidente perchè se ne debbano studiare le reciproche relazioni. Eppure, chi concepisca lo spirito umano come una unità, la quale si rifletta intera nelle sue manifestazioni più profonde, non può ammettere che ci siano modi tipici della sua attività, che non abbiano almeno una qualche intima e necessaria connessione fra loro. Sono per altro antiche quanto la filosofia le discussioni intorno all'ufficio etico dell'arte. Si pensi p. es. alle diatribe di Platone. Nè sono mancati i tentativi opposti di assimilare la morale all'estetica, come nella filosofia di un Shaftesbury, di un Hutcheson, di un Herbart.

Sarebbe ingenuo sperare che si possano comporre con una formula teorica i dissidi così spesso risorgenti fra le tendenze ideali e pratiche che si rivelano nei due diversi campi; solo si può preve-

---

* Conferenza letta nella Biblioteca filosofica di Palermo il 16 dicembre 1911.

dere che una concezione serena e imparziale dei veri nessi, immancabili o soltanto possibili, fra morale e arte, spiani la via a che gli avversari, quando non proprio si confondano in un amplesso, si comprendano pienamente fra loro.

Un gran passo verso l'intesa sarebbe già fatto, se si riflettesse che i cosiddetti conflitti fra l'arte e la morale non insorgono fra l'opera d'arte in quanto è tale, e la morale praticata o vagheggiata; ma per l'incompatibilità in punto di fatto tra l'ideale morale seguìto e la tendenza pratica, cioè *morale*, che dall'opera d'arte può scaturire. Com'è impossibile confrontare quantità e grandezze eterogenee, così non sarebbe possibile fra morale e arte rapporto alcuno, sia di accordo, sia di conflitto, se non s'incontrassero sopra un terreno comune ad entrambe.

Persino i più violenti oppositori di certe manifestazioni d'arte, sono dispostissimi a riconoscerne l'intrinseco valore estetico, ma si rivoltano contro le tendenze d'ordine pratico, che quelle manifestazioni implicano. E allora, se è così, i conflitti si pongono non fra morale e arte, ma fra morale e morale, cioè fra una morale pensata e vissuta, e una morale che si vuol fare o potrebbe farsi strada nell'attività pratica attraverso la rappresentazione poetica o artistica. Il problema può adunque proporsi così: le manifestazioni dell'arte sono, o possono essere *moralmente indifferenti?* Può l'arte fra le sue dipendenze soggettive e oggettive, includere

o non includere, a volontà, l'ispirazione morale, cioè la tendenza verso determinate soluzioni del problema della vita? o vi obbedisce *necessariamente* per l'intrinseca natura del processo, persino in modo inconscio e senza proporselo?

Per rispondere adeguatamente a siffatte domande, bisogna anzitutto cercare di definire la morale e l'arte, La definizione di queste due grandi manifestazioni dello spirito umano, conterrà naturalmente in potenza la formula teorica che andiamo cercando.

Più facile è intendersi circa la natura dei fatti morali, come quelli che sono di comune dominio: laddove una vera esperienza artistica, se non dal lato del godimento, in quanto funzione creativa appartiene a una sfera piuttosto ristretta di persone.

I fatti morali si possono, secondo noi, definire: « azioni coscienti e volontarie con le quali si fa un impiego della vita in conformità a un dato concetto o ideale di essa ». La morale, abbiamo altrove detto, è un ideale della vita in azione. Essa è una funzione dipendente dei fini che possono essere proposti alla vita umana, considerata questa come una unità e nella totalità dei suoi rapporti. Tutta la teleologia umana può assumere carattere morale, se subordinata a un ideale di vita, a un deliberato modo di concepire, cioè, la vita, di vo-

lerla e di viverla. Se sono messi in rapporto con una ideale unità di fine, tutti i più fugaci momenti della nostra esistenza assumono un valore morale; se disgiunti da essa, tutti i valori umani, anche i maggiori, diventano moralmente *indifferenti* (o come dicevano gli Stoici: *adiaforà*).

Quale sia o debba essere questo concepimento finalistico o ideale della vita, non è necessario ora discutere. Storicamente, sono stati possibili innumerevoli modi d'intendere e di volere la vita. Astrattamente, sono sempre pensabili infiniti altri modi di essa. Nè il formarsi di un ideale etico è opera di sola riflessione teorica; è la vita che genera di continuo dal suo grembo fecondo e inesauribile nuove possibilità e varietà umane. Concepire ideali morali vuol dire tentare di rendere riflesso e cosciente quel processo spontaneo, onde la vita di continuo si rinnova o si trasforma. Propagarli, per la duplice via del proselitismo e dell'educazione, vuol dire tentare di far prevalere una su tutte le direzioni possibili della evoluzione umana. In ogni modo la vita morale è il teatro in cui agiscono le più diverse figure, che l'uomo può impersonare. È il campo aperto a tutte le concezioni finalistiche, che mirano a ipotecare, ciascuna in un modo proprio, l'avvenire umano. E non è neppure prevedibile quale fra tutte, anzi, se mai una fra tutte, purchè tutte conformi all'*economia della vita*, riuscirà a trionfare. Perocchè, mentre le norme protettive della vita, consacrate dalle

sanzioni del diritto, vanno rendendosi sempre più uniformi e rigide per l'universalità dei soggetti; invece, rispetto al contenuto spirituale che la vita può elettivamente assumere, il *particolarismo* e la libera socialità diventano sempre più princìpi e fatti altrettanto universali.

Detto ciò della morale, veniamo all'arte.

Che cos'è l'arte?

Taluno l'ha definita: conoscenza intuitiva, in opposizione a conoscenza concettuale. A fondamento della prima attività starebbe *l'intuizione pura*, della seconda il *concetto*.

Or l'intuizione pura, la *reine Anschauung* di Kant, è una *sintesi a priori*, che può essere tanto sintesi della *sensibilità* (se si compie nelle forme dello spazio e del tempo), quanto dell'*intelletto*, (se si compie con l'impiego delle forme categoriche o categorie). È dunque un'attività sintetica che, secondo Kant e i suoi seguaci, produce, se non separatamente, in modo separabile, l'*immagine*, se intuizione sensibile, e il *concetto*, se intuizione intellettuale. La sintesi a priori non basta dunque a distinguere, tanto meno a contrapporre, l'immagine e il concetto, l'arte e la scienza. Eppure su questa distinzione sostanzialmente erronea, si fonda tutta l'estetica corrente in Italia.

Intanto, per cominciare, nulla esclude che nell'identico atto di sintesi, cioè nell'unità dell'*intuizione pura* (cioè *a priori*) concorrano simultanea-

mente e colla medesima immediatezza *tutte le forme* della soggettività, costitutive di esperienza, tanto dunque quelle della sensibilità, quanto dell'intelletto.

Anzi. L'attività conoscitiva non si svolge, come taluno ha nuovamente asserito, in piani diversi della coscienza, al primo dei quali abiterebbe l'intuizione sensibile, mentre al secondo risiederebbe il concetto. Le due forme di attività sono indissolubilmente legate fra loro in un'unità sintetica, la quale è indispensabile al configurarsi di qualsiasi esperienza. Di questa unità, malgrado le sue artificiose distinzioni, ancora tradizionaliste, ebbe una certa nozione lo stesso Kant, quando disse che l'intuizione senza il concetto è cieca e il concetto senza l'intuizione è vuoto.

Ma, a parte questa unità funzionale della coscienza, sulla quale torneremo fra poco, quando si afferma che l'arte è conoscenza intuitiva, ciò non può significare altro, se non che, siccome l'arte rappresenta un quid di *concreto*, di *sensibile*, le sue rappresentazioni non possono essere percepite, conosciute, nè dall'artista, nè dagli altri soggetti, se non mediante quella medesima funzione dell'attività conoscitiva, con cui si apprende tutto il *reale* concreto e sensibile. E che meraviglia è codesta? Certo. il concreto immaginato dall'artista si rende sensibile a lui, e attraverso l'opera d'arte agli altri soggetti, per le medesime vie percipienti onde il reale viene appreso. Ma con ciò non

riusciamo ancora a sapere qual'è il vero carattere distintivo fra la conoscenza del sensibile reale e quella del sensibile poetico e artistico; e quindi in che differiscano l'arte e la scienza, la finzione e la realtà. L'intuizione pura non basta a creare, tanto meno a distinguere, nè l'esperienza del reale, nè l'esperienza del possibile, dell'immaginario. E allora rimane ancora a trovare il carattere differenziale dell'attività, onde si concreta in un caso l'esperienza del reale, ed emerge nell'altro l'esperienza poetica e artistica.

Oggi è divenuto un luogo comune dire che si può descrivere per immagini o per concetti, assegnando la descrizione per immagini all'arte, quella per concetti alla scienza.

La distinzione può farsi risalire alla opposizione aristotelica fra αἴσθησις e νόησις; ma è penetrata nella filosofia moderna colla distinzione asserita da Baumgarten tra l'*estetica* intesa come conoscenza del sensibile o *cognitio inferior*, e la conoscenza razionale o *cognitio superior*, prodotto di facoltà mentali distinte dalla sensibilità. Se non che tale distinzione non poggia sopra una base psicologica rigorosamente analizzata, perchè l'immagine non procede da una attività della coscienza *toto genere* diversa da quella onde i concetti si formano. Anzi la funzione intellettuale che tiene *uniti* e *distinti* gli elementi sensibili di una immagine o d'una rappresentazione è quella medesima funzione ap-

percettiva e integratrice, che si suol chiamare giudizio, e da cui nascono anche i concetti.

Il concetto non è una misteriosa entità intellettuale che faccia parte per se stesso; una neo-formazione, un epifenomeno, insorto *ex-abrupto* in una data fase dello sviluppo mentale, o un nobile discendente da chi sa quale Olimpo mitologico; ma una sintesi della mente, che si distingue dalle sintesi onde essa pone a sè stessa le singole immagini, cioè le rappresentazioni del concreto, solo in questo: che le singole immagini o rappresentazioni sono sintesi di tutti gli elementi attuali di una data esperienza, siano essi *variabili* e *invariabili;* mentre il concetto è una sintesi circoscritta ai soli elementi *invariabili* o che si ritengono tali, per es. nella medesima rappresentazione ripetuta in momenti e condizioni diverse, o di più rappresentazioni simili. L'attività, dell'io rimane in ambo i casi la medesima, ed è la *sintesi del giudizio;* perchè non solo pensare è giudicare, come disse Kant, ma *percepire è giudicare* e giudicare non si può, tanto nel concettualizzare quanto anche nel percepire, senza l'impiego di tutte le forme o categorie di cui la nostra struttura mentale è provveduta. Ci vuol dunque almeno tanta attività del giudizio per porre in essere un'immagine, quanta per formare un concetto; e se mai, ce ne vuole di più, in ragione della maggiore ricchezza e complessità dei dati di qualsiasi esperienza concreta.

La distinzione che suol farsi tra immagine e con-

cetto è dunque empirica e non può dirsi assoluta.

Non solo immagine e concetto sono modi analoghi dell'identica attività funzionale del soggetto, ma sintesi che non si compiono mai separatamente l'una dall'altra; sicchè c'è tanto di concettuale in qualsiasi immagine, quanto c'è di immaginifico in qualsiasi concetto. Tutta l'attività sintetica della coscienza costituisce una unità funzionale, che è impegnata in ciascun momento nelle più diverse direzioni, cioè tanto verso l'individuale, quanto verso il generale, tanto verso l'immagine singola, quanto verso il concetto più astratto.

Qualunque immagine, anche la più semplice (delle assolutamente semplici non esistono), si presenta a prima vista come un complesso ben individuato di sensazioni e percezioni; ma, osservando meglio, si rileva che questo complesso è, per dir così, intessuto, trapunto, sopra una fittissima trama di schemi concettuali in seno ai quali l'individuazione dell'immagine si opera, a misura che gli elementi sensibili dell'esperienza s'inseriscono in quegli schemi e quasi vi si inscenano, inquadrano.

In altri termini, l'immagine meglio individuata contiene la determinazione concreta di tutti i concetti, dai più particolari ai più generali, nei quali la si può subsumere; o, se così vuol dirsi, tutti i concetti, dai più generali ai più particolari, che hanno relazione con quella data esperienza, assumono nell'immagine data determinati valori. Come nel calcolo, mediante la integrazione di un

differenziale si ottiene un valore individuato, concreto, così nell'immagine avviene una integrazione dei *valori costanti* epperò generali, rappresentati dalle categorie, coi *valori variabili* attuali e particolari, rappresentati dagli elementi sensibili di una data esperienza. Reciprocamente, nessuna astrazione è mai tanto assoluta da non contenere elementi sensibili, tracce di esperienze particolari, richiami a tutte le sintesi compendiate in essa, a tutte le esperienze passate o possibili che vi sono economicamente rappresentate e potenzialmente contenute. Se ciò è vero, separare e contrapporre l'immagine e il concetto, vuol dire pretendere di smembrare l'esperienza in modo inattuabile, negare l'unità funzionale della coscienza nelle sue diverse manifestazioni e, a mio giudizio, ricacciare indietro la teoria del pensiero, verso quell'empirismo e quel dualismo baumgarteniano e precritico, da cui la critica kantiana l'aveva, benchè parzialmente, sollevata (e diciamo parzialmente, perchè anche Kant poi ricascò nell'estetica di Baumgarten, benchè di una separazione tra intuizione sensibile e intuizione intellettuale, tra immagine e concetto, non si potesse in termini kantiani più parlare).

Non dunque secondo che si descriva per immagini o per concetti, giacchè non si può descrivere che per immagini e per concetti insieme, ma secondo che si descriva più specialmente l'individuale o il generale, il concreto o l'astratto, possiamo noi distinguere i vari modi e i gradi dell'attività

conoscitrice e rappresentatrice.

Descrivere l'individuale significa osservare quali determinazioni o *valori* ricevano in un dato caso concreto tutti i nostri schemi concettuali dai più universali (o categorie) via via ai più particolari, che costituiscono come una rete di relazioni, per il cui tramite quella singola esperienza si ricollega col sistema di tutte le altre esperienze reali o possibili.

Descrivere il generale significa rappresentare soltanto ciò che vi è di *ordinato* e *costante* nei complessi onde si compone la nostra esperienza.

L'arte, in quanto funzione espressiva e mezzo di comunicazione integrale fra le coscienze, tende alla rappresentazione dell'individuale, con tutte le più ricche determinazioni di esso, a un tempo concettuali e sensibili, costanti e variabili. Pensare possibile una poesia e un'arte che non impieghino concetti è una assurdità. I concetti sono tanto quanto le immagini la materia prima d'ogni opera di poesia e d'arte.

Venuta meno la possibilità di distinguere la conoscenza artistica da quella scientifica coll'opposizione fra immagine e concetto, rimane ancora a trovare il carattere differenziale tra la esperienza comune e quella artistica o poetica. Vi hanno di coloro che tendono ad abolire questa distinzione, e dicono: Ogni espressione è potenzialmente un'opera d'arte; l'arte è espressione, linguaggio, e pre-

cisamente l'espressione di un'intuizione. L'espressione volgare e l'opera dell'artista non differirebbero che di gradi. Il parallelismo andrebbe ancora oltre: ogni vera intuizione sarebbe anche un'espressione. Credere di avere delle intuizioni e di non riuscire ad esprimerle, sarebbe un'illusione. Vere intuizioni sarebbero solo quelle che il soggetto riesce ad esprimere. Le altre non sarebbero che abbozzi informi, pseudo-intuizioni.

Qui, secondo noi, la verità e l'errore s'intrecciano. Dire che l'esperienza volgare e l'artistica differiscano solo di gradi, può essere una grande verità, ogni volta che l'esperienza volgare riesca a trasfondersi in un'espressione che la renda nella sua piena concretezza e vitalità. Dire invece che intuizione = espressione, è certamente un errore. Se vogliamo convenire, che senza un'intuizione chiara e distinta non esista espressione artistica, non c'è che da intendersi. Sicuro! non c'è espressione artistica, e neanche espressione; anzi neppure pensiero, bensì vaneggiamento e vaniloquio. Ma basta avere un'intuizione per avere l'espressione e basta esprimere un'intuizione per fare un'opera d'arte? E si può anche dire che l'artista si proponga di esprimere tutto quello che intuisce? e che pure a proporselo vi riesca? L'artista si limita ad esprimere tutto e soltanto ciò che ha perfettamente intuito? o non piuttosto sceglie fra espressioni ugualmente possibili, quella che possieda la massima efficacia rappresentativa, imme-

diata e mediata, rispetto allo intero complesso di esperienze che egli vuol comunicare?

La verità a me sembra (e chiunque abbia esperienza subbiettiva della creazione dell'opera d'arte, potrebbe attestarlo), che l'artista compia un delicatissimo e complicatissimo lavorìo di scelta sia d'intuizioni e sia delle espressioni ch'egli giudica equivalenti, sì che attraverso quel filtro passino non soltanto le sole, pochissime di solito, intuizioni che riescano ad avere il loro correlato equivalente nell'espressione artistica; ma passi tutto un mondo interno, di cui le intuizioni espresse non sono che un indizio, un segno, un connotato, un esponente, messo però questo in una luce voluta, appunto perchè rifletta in sè tutto quanto nella coscienza dell'artista faceva parte di quel mondo, e che sarebbe stato altrimenti ineffabile, mentre ora è potenzialmente contenuto, sottintèso e indirettamente compendiato nell'espressione prescelta.

L'arte è espressione, sì, ma dell'espresso e dell'inespresso, del dicibile e dell'indicibile. Essa è la più semplice e la più economica espressione di tutto un mondo di esperienze attuali, immediate, concrete, estremamente complicate e soggettive, le quali aspirano a fissarsi, a propagarsi e a perpetuarsi mediante una forma che diventi sensibile per lo universale delle coscienze umane.

Come avviene che questa forma così semplice, forse la più semplice ed economica fra tutte, abbia tanta virtù significativa ed espressiva?

È stato suggerito di aggiungere alla formula arte = espressione, la determinazione « espressione *adeguata* » di una esperienza, di uno stato di coscienza.

Se non che, chi può giudicare se una espressione sia adeguata o no, se non il soggetto stesso, che si esprime in essa? Secondo questa teoria, l'artista A provando un suo stato interno α lo esprime con a, cioè nell'opera d'arte, ch'è appresa poi dai soggetti B, B_1 . . . B_n. Ora un soggetto qualunque B per giudicare del valore estetico della espressione a proveniente dal soggetto artista A, dovrebbe lasciarsi guidare non dall'impressione che a suscita in lui, B, ma da una indagine sullo stato interno α di A, e da un processo sulle intenzioni di quest'ultimo, alla stregua delle quali stabilire, se l'espressione a è o non è adeguata ad α e se l'opera d'arte deve dirsi riuscita o fallita. Intanto il fenomeno più frequente in poesia e arte è che il poeta o l'artista A, esprimendo una loro visione α in a, sentano tutta l'insufficienza di quest'ultima a rappresentare α (es. Ovidio con le *Metamorfosi*, Virgilio con l'*Eneide*, Foscolo con le *Grazie*), e che nondimeno a susciti in tutti i soggetti che l'apprendano, B, B_1 . . . B_n, effetti talmente potenti da farli gridare al prodigio, al capolavoro. Questo dice già chiaramente della vita autonoma che l'opera d'arte vive per suo conto *indipendentemente* dalla coscienza che l'ha generata. E notevole si è che di quest'autonomia l'opera d'arte gode, anche se non

corrisponda nè per il contenuto nè per la forma alla visione più intima e profonda che l'artista ebbe di essa. Questa è anzi la regola. Chi può dire, come certe intuizioni, certi concepimenti apparvero alla mente di un poeta, e per quali successive transazioni e rinunzie egli si sia adagiato a contentarsi di quell'espressione finale che tutti poi ammirano?

A ciò si può rispondere, che non importa, se il poeta abbia rinunziato a qualche parte dei suoi concepimenti; purchè l'espressione di quella parte che ha fissata nella forma dell'arte, sia riuscita adeguata. Ma è proprio questo impossibile. Espressioni assolutamente adeguate non esistono. I concetti sono astrazioni che esprimono soltanto i modi costanti della realtà. Il concreto è poi doppiamente ineffabile: in primo luogo, perchè l'analisi di tutti i suoi aspetti è inesauribile; in secondo luogo, perchè analizzando il concreto, gli ultimi elementi, onde esso risulta, sono sensazioni, e ogni sensazione, essendo indefinibile, è anche incomunicabile; sicchè è vera l'intuizione aristotelica: *omne individuum ineffabile*. Quando si dice che l'arte comunica *sensazioni*, si fa una confusione... retorica. L'arte riproduce *stimoli* atti o tendenti a suscitare date sensazioni, quelle che l'artista ha provate e vuol far provare; ed è appunto in questa consistenza dell'arte in *stimoli* della sensibilità, dell'intelligenza, degli affetti, delle volizioni, etc. in una parola di tutta la coscienza, che sta la ragione della autonomia dell'opera d'arte, la quale,

una volta compiuta, ha vita indipendente persino dagli stati di coscienza dell'artista che l'ha generata. Sulla medesima funzione si fonda l'*universalità* e la *perennità* dell'efficacia della poesia e dell'arte.

Qual'è dunque l'unità di misura per giudicare quando una espressione sia o no adeguata, mentre l'espressione non può che essere in ogni caso, o più o meno, *inadeguata*, approssimata? Torniamo all'esempio: l'artista *A* esprime con l'espressione *a* una sua interna visione α. Perchè *B* dovrebbe giudicare del valore estetico di *a*, non dallo effetto *b* che *a* produce in lui, ma da un confronto tra *a*, termine noto, e α, termine assolutamente ignoto, inconoscibile, e in ogni caso, per ragioni intrinseche, a giudizio dello stesso poeta od artista che l'ha vissuto, ineguale e ineguagliabile ad *a*? Qui è evidente l'equivoco fondamentale di quella critica estetica che crede di poter fare il processo alle intenzioni. Si noti infatti che l'α che *B* crede di conoscere e di poter confrontar con *a*, non è poi che un altro stato di coscienza b_1, b_2,... ecc. di *B* medesimo, cioè una sua rappresentazione, proiettata, per congettura e col solito processo della introjezione, in *A;* sicchè, alla fin fine, il giudizio estetico si aggirerebbe sempre nell'àmbito degli effetti immediati e mediati che l'espressione *a* ha prodotti in *B*. Che cosa avviene infatti di solito nell'esperienza poetica e artistica? *B*, apprendendo l'espressione *a*, sente insorgere in sè una propria visione, un fantasma *b*, che non è α,

nè può mai esserlo; ma uno stato proprio di *B*. Quando vuol poi darsi conto criticamente di quel che prova, riesamina se l'espressione *a*, sia sufficiente, per la sua logica interna, a dare vita piena e armonica al fantasma *b*, cosicchè tutta la critica si svolge in un'analisi comparativa di *a* e *b*. Ma allora, se il giudizio estetico di *B* si esaurisce tutto nella reazione della coscienza di *B* alla espressione *a*, perchè complicarlo con un processo assurdo e inattuabile sulle intenzioni di *A*, sullo stato di coscienza *α* di *A*, sulle relazioni tra *α* e *a*, e così via?

Riconosciuta l'infondatezza del criterio anzidetto, altri ha creduto di scorgere l'elemento costitutivo della espressione artistica in ciò che essa coglie e rende il *caratteristico* dell'oggetto rappresentato. Se il soggetto *A*, esprimendo in *a* un suo fantasma *x*, coglie e rende ciò che c'è di caratteristico in *x*, l'espressione *a* sarà sufficiente a risuscitare il fantasma *x* in qualsiasi soggetto, *B*, B_1 B_2 etc.

Questo criterio è molto più razionale e plausibile, anzitutto perchè fa intervenire nella valutazione estetica, un elemento concettuale, su cui è meno difficile intendersi; e poi perchè si approssima di più all'intima natura del processo, essendo proprio dell'espressione artistica non perdersi in analisi minute, ma rendere colla maggiore rapidità ed efficacia i caratteri veramente rappresentativi di una data visione, di un certo stato d'animo, ecc.

Se non che rimane a determinare in che appunto il caratteristico consista, che cosa gli conferisca la sua virtù rappresentativa, senza tuttavia essere un elemento astratto, ma anzi restando in una tale connessione colla totalità del fantasma, da poterlo riprodurre intero in ciascuna altra coscienza.

Qui tocchiamo il fondo della questione.

Il caratteristico concepito sostantivamente, ontologicamente, come una specie di quiddità, essenza o proprietà sostanziale delle cose, congiunta misticamente colle altre proprietà, diventa misterioso e indefinibile. Concepito invece come *funzione*, come *valore* dipendente, epperò *costante* e *variabile* insieme, si collega, mediante le infinite relazioni che esso implica, col processo intrinseco che lo determina, e che lo determina caso per caso, in modo diverso per ciascun soggetto, senza norme aprioristicamente assegnabili. L'espressione *a*, che rende, non tutto lo stato x (ciò che è impossibile), ma un *valore* determinato e attuale di x per A, è efficace quando riesce a ottenere, che il medesimo valore, con tutte le relazioni che implica, si riproponga medesimamente in ciascuna coscienza B, B_1 ... B_n, comunicante, non con A, ma con l'espressione *a*.

L'arte comunica valori; non esprime il concreto com'è empiricamente, obbiettivamente dato, ma com'esso è soggettivamente appreso e valutato da una coscienza. Artista è colui che riesce a obbiettivare in una data forma espressiva, la quale acquisti una sua vita autonoma, determinati suoi va-

lori, in modo che questi insorgano, anche approssimativamente, al limite medesimamente, con tutto il sistema di valori che contengono e implicano, in ciascun altro soggetto disposto a riviverli in sè, L'arte, in quanto espressione, è un mezzo, anzi il solo mezzo che ci sia, di comunicazione integrale, o approssimativamente tale, delle coscienze fra loro. Solo l'arte può tentare di esprimere integralmente il contenuto di una coscienza, cioè le esperienze più proprie di questa, tentare la via quasi miracolosa dalla estrema soggettività alla più vasta possibile universalità delle esperienze; ma essa riesce a ciò (quando vi riesce), non facendo una descrizione analitica delle esperienze, che sarebbe inesauribile, bensì scegliendo e obbiettivando nell'espressione taluno dei *valori fondamentali*, che abbia una sua energia di posizione, un suo significato potenziale e rappresentativo rispetto alla totalità delle relazioni con cui i vari elementi di esse esperienze si pongono e si condeterminano nel soggetto che le prova,

In tal modo, poichè un valore, implica tutti gli altri del suo sistema e il sistema stesso, l'espressione riesce a un tempo la più semplice e la più completa, o, se così voglia dirsi, la più *economica*. Questo intuì bene l'Emerson, quando definì l'arte una specie di « economia di espressione », e il bello come « l'eliminazione del superfluo ». Scienza e arte obbediscono a una medesima legge di economia mentale; solo che la scienza esprime nelle

sue sintesi il costante, l'astratto, l'universale, l'obbiettivo; l'arte, il variabile, il concreto, l'individuale, il soggettivo; il quale però non è mai una immagine fatua, una forma isolata, staccata da tutti gli altri modi di attività interna, ma la più concreta e densa obbiettivazione di tutto un mondo di immagini, di concetti e di relazioni. Ciò che è ineffabile per la via dei concetti o che richiederebbe un'analisi inesauribile se lo si volesse rendere in tutti i suoi particolari, viene espresso nel modo più conciso e totale per la via dei valori.

> Era già l'ora che volge il desio
> Ai naviganti...

è una dipintura dell'ora del tramonto, attraverso determinati valori quanto mai soggettivi, i quali, in virtù appunto della loro massima determinatezza e individuazione, esprimono intero il sistema di relazioni e di valori nel quale insorgono. Basta un verso, un monosillabo, un accordo musicale, un gesto, una linea per esprimere in forma eterna tutta una vita, tutto un mondo. L'arte è il linguaggio più perfetto delle esperienze umane.

Giunti però a questo punto dobbiamo riconoscere la insufficienza delle equazione: arte = espressione, anche se intesa come espressione di valori.

Se l'arte è sempre espressione, anzi espressione di valori, ciò ch'essa rende non è la realtà in sè, ma la esperienza soggettiva della realtà, la realtà divenuta contenuto di una determinata coscienza,

non solo con tutte le connessioni che in questa naturalmente si stabiliscono, ma con le valutazioni che vi subisce. Persino l'indirizzo estremamente realistico, che pretende di descrivere il reale con la massima obbiettività e imparzialità, esprime, per le scelte che compie, anche attraverso la sua pretesa impassibilità (che del resto è pure una forma di valutazione), un determinato complesso o sistema di valori.

La prima radice della poesia e dell'arte non è dunque una semplice esigenza espressiva, ma la più profonda vita dei valori umani, i quali cercano nelle forme della poesia e dell'arte una loro definizione per consistere e una via per irradiarsi nell'universale delle coscienze.

In questa relazione colla vita dei valori il processo poetico e artistico assume un *carattere di necessità*, altrimenti inesplicabile. Qui si scorge finalmente il motivo per cui quanto più alta e complessa e potente è la creazione di valori umani, tanto più vi è connessa una funzione costitutiva di genere poetico e artistico e una funzione espressiva obbiettivante, si direbbe ontologizzante di tali valori nelle forme della poesia e dell'arte. Infatti la poesia e l'arte sono i soli mezzi veramente universali di moltiplicare ed eternare la vita dei valori virtualizzandola per l'universale delle coscienze. Per questa intima simbiosi tra la creazione di valori umani e l'arte è vera la formula del divino Leonardo, « l'arte continua la natura ».

La critica estetica, che trascuri questo punto essenzialissimo, si trova nell'impossibilità di distinguere fra un madrigale del Meli e la Divina Commedia, quasi che sia esteticamente indifferente aver creato un mondo o colto semplicemente un fugacissimo motivo idilliaco della propria soggettività. Anche la morfologia biologica ritiene, che quando l'adattamento degli organi alle funzioni è completo, la struttura, per es., di un insetto equivalga a quella del corpo umano. Ma non bisogna equivocare: chi potrebbe dire che l'organismo umano non attui un sistema infinitamente più ricco di combinazioni e di potenzialità, epperò realizzi un più alto valore biologico?

Concepire poeticamente e artisticamente è un atto dello spirito qualitativamente diverso da quello del semplice conoscere. Esso equivale a *generare*, a porre in essere nuove realtà, nuove fonti di esperienza, oltre quelle obbiettivamente date.

E si noti, l'analogia va ancora oltre.

Si può generare un figlio deforme, ma che sia vivo e vitale. Molte opere d'arte, per es. il Don Chisciotte o il Gargantua, sono deformi, ma vive e perenni, come perenne è la potenzialità, ch'è in esse, di riprodurre sempre di nuovo, in ciascuna coscienza, tutto il mondo di valori che implicano. L'opera d'arte che non riesca più a propagare i valori che esprime, è come un fossile, cosa morta.

L'uomo primitivo che traccia disegni e rilievi su-

gli utensili più rozzi, che copre di colorite figure di animali le caverne dove abita, il barbaro che tatua o dipinge il suo corpo e deforma le orecchie, la chioma, il naso, i denti, i piedi, ecc., sente il bisogno di reagire con forme proprie sulle naturali, di modificare le esperienze oggettivamente determinate secondo modi soggettivi di valutarle e volerle. Ecco le prime, rudimentali, elementari forme dell'arte.

Questo momento creativo dell'arte, che agisce per la modificazione positiva dell'ambiente e persino del proprio corpo, sia nelle forme di questo, sia nei suoi atteggiamenti (*es*, nella danza), non è semplice conoscenza intuitiva, nè espressione adeguata; è rivelazione di tutto un mondo di valori nuovi che si forma, vive, si propaga, muta.

Quando l'arte, poi, non si limita più a tracciare linee e forme di cose, ma investe il mondo umano con i suoi affetti, le sue passioni, le sue speranze, le sue gioie, i suoi dolori, allora è tutto il mondo dei valori umani, coi suoi più diversi sistemi, che penetra nei concepimenti e nelle espressioni della poesia e dell'arte. Con profonda intuizione Oscar Wilde dice, in *Sebastiano Melmoth*: « l'arte ha le sue origini nell'ornato, nel lavoro di pura imaginazione e di diletto, che si occupa dell'irreale e del non esistente. È questo il suo primo stadio. Poi la vita subisce il fascino di questa nuova meraviglia e chiede di essere accolta entro il cerchio magico. *L'arte accetta la vita come facente parte della sua*

materia prima, la crea di nuovo foggiandola in forme nuove; l'arte ostenta la più assoluta indifferenza per i fatti; essa immagina, inventa, sogna e mantiene fra sè e la realtà la barriera impenetrabile della bellezza stilistica, del trattamento decorativo o idealistico ». E più in là: « L'artista è colui che crea cose belle ».

È, infine, un particolare modo soggettivo d'intendere, sentire, volere la vita, che prorompe nelle asserzioni possenti e integrali della poesia e dell'arte, le quali pertanto non hanno un contenuto diverso da quello su cui si affatica il problema morale. Se le creazioni dell'arte c'incantano, qualunque sia il sistema di valori umani che enunciano, ciò dipende da una forma particolare che assume l'interesse estetico suscitato in noi. Il momento differenziale di questo interesse, momento che lo distingue e lo allontana di tanto dalle altre forme d'interesse pratico, provate dalla coscienza, sì da farlo apparire persino quale disinteresse assoluto (come lo definirono Kant e Schopenhauer), è la subcoscienza della *inattualità* della rappresentazione poetica o artistica, in altri termini è la *subcoscienza della favola.*

Se assistendo a un dramma, non fossimo convinti della sua irrealtà, balzeremmo per intervenire sulla scena, obbedendo ai nostri impulsi morali. Chi però perde la subcoscienza della inattualità dell'interesse che prova, si commuove, piange, grida anche, quasi interviene, come del resto suole fare

ed energicamente il volgo nei teatri popolari o un pubblico di fanciulli in un teatro dei piccoli.

Questo momento distintivo dell'interesse estetico cercai di definire nei *Valori Umani* (Bocca, Torino 1907) scrivendo: « il presupposto psicologico della valutazione estetica è l'*interesse*, un interesse però, che il soggetto non associa con un fine pratico *attuale*, ma sente al di fuori delle sue altre relazioni concrete attuali. Le disposizioni presenti del soggetto senza dubbio lo preparano e spesso lo inducono a cercare questa o quella emozione poetica; ma il godimento del bello non solo si compie, ma non può compiersi, che prescindendo da tutte le altre relazioni attuali del soggetto. Una posa bella di una persona odiata non può essere oggetto di pura ammirazione estetica, perchè altre sensazioni organiche, altri interessi concreti attuali si mescolerebbero alla sua semplice visione e ne turberebbero il godimento. Ma, d'altra parte, se l'impressione estetica del bel gesto di una persona odiata è profonda, costringe il soggetto ad astrarre dagli altri suoi stati presenti, facendo così trionfare il principio della *inattualità* del bello, cioè della sua indipendenza da tutte le altre relazioni momentanee del soggetto. L'interesse estetico può quindi, in questo senso, definirsi come un *interesse inattuale* ».

« La visione estetica determina una certa *distanza* fra il momento presente che traversa la coscienza e la sua capacità valutativa generica. La dispo-

sizione al godimento estetico opera come una specie di filtro psicologico, che lascia passare soltanto le attitudini generali a reagire con stati d'interesse, purificandole di tutte le affezioni momentanee e attuali. Così si ottiene quella che si può chiamare *distanza* (psicologica, s'intende) dell'oggetto di interesse estetico. Al contrario, il più piccolo caso di coscienza morale, la più piccola incidenza di un interesse etico, che affetti anche altrui sfere di vita, può divenire un oggetto di valutazione morale, a patto che la coscienza reagisca totalmente colla pienezza dei suoi interessi e delle sue intuizioni attuali della sua vita.

« Il concetto di *distanza* e d'*inattualità* dell'interesse estetico ci rende anche possibile di chiarire l'opposizione fra le due formule: l'arte per l'arte e l'arte per la vita. Nella prima formula si esprime categoricamente il concetto dell'anzidetta *inattualità* e della separazione di ogni interesse concreto e attuale da ciò ch'è pura contemplazione estetica del reale.

« Nella seconda si riafferma il diritto della vita di rivalutare anche le manifestazioni dell'arte alla stregua dei propri interessi attuali e immanenti, diritto che si esercita però in sede di giudizio morale dell'arte e che non può usarsi in alcun modo nella determinazione dei valori estetici per se stessi.,. »

L'inattualità della rappresentazione poetica o artistica e dell'emozione che questa suscita, è la condizione principale dell'arricchimento di esperien-

ze che l'arte produce.

L'uomo non si sazia di vivere la sua vita reale nel mondo delle dipendenze effettive, ma concepisce all'infinito nodi e casi di vita immaginaria, sistemi di valori nuovi capaci di trasfigurare la realtà, varietà umane ideali, persino irrealizzabili, regni dell'utopia, del sogno, della felicità, in cui tutte le categorie della mente e del cuore trovino in modo affatto soggettivo, personalissimo, spesso soltanto ipotetico, ma caro e amato, di colmarsi e di appagarsi (1).

Or è proprio in questa soluzione potenziale del problema della vita, soluzione non teorica, non sistematica, non dottrinaria, spesso neppure voluta, ma tanto più suggestiva quanto più concretamente e vivamente rappresentata, che sta la necessaria connessione dell'arte con la morale, e l'intrinseca unità delle due manifestazioni ideali e pratiche,

---

(1) Per spiegare il fenomeno estetico, così nel modo della creazione, come in quello del godimento il Lipps, l'Hillebrand e altri hanno proposto un nuovo concetto: l'*Einfühlung*, il sentirsi dentro, l'esteriorizzar sè da se stesso per interiorizzarsi in una forma, in una visione esteriore, e immedesimarsi, compenetrarsi in essa, confondersi con essa. Anzi da questa stessa disposizione dell'animo il Lipps farebbe scaturire persino il sentimento etico e l'altruismo (*Ethische Grundfragen*, Ham., u. Lpzg. 1905). A noi sembra che qui i termini siano semplicemente rovesciati, e ch'è precisamente la forma d'arte che vive dentro di noi, che il sentir noi dentro di essa e noi fuori di noi stessi, altro non sia se non quella subcoscienza dell'inattualità della finzione estetica, che mette *distanza* psicologica tra il soggetto che gode della finzione e tutti gli altri oggetti suoi di interesse immediato. Inoltre questo sentir noi dentro la visione di arte o questo sentir la visione dentro di noi, altro non significa se non apprendere qualche cosa *valutando*, e mettere nella valutazione tutta la personalità, salvo il distacco di essa da ogni sua relazione effettiva e attuale d'interesse pratico.

entrambe integrali, dello spirito umano. L'arte, in quanto espressione, l'arte nel senso, diremmo quasi, tecnico, è moralmente indifferente; l'arte in quanto riflesso o concepimento di determinati sistemi, reali o immaginari, di valori umani, ha per sua fonte l'unità dello spirito, e per termine finale, l'unità delle manifestazioni di esso nella vita.

In queste sue dipendenze e funzioni soggettive e oggettive l'arte non può essere mai moralmente indifferente; essa obbedisce a tendenze necessariamente etiche, in quanto implicano una scelta di determinate soluzioni del problema morale, cioè del problema dell'impiego cosciente e volontario della vita, dell'indirizzo ideale e pratico da dare alla nostra esistenza. Non che la poesia e l'arte debbano ispirarsi di proposito a un determinato ideale etico. Basta che esse lo sentano, se ne imbevano, lo riflettano nelle creazioni loro, con tutto il fascino contagioso dei valori potentemente sentiti e vissuti, delle cose fortemente amate.

Ed è qui, nelle tendenze pratiche risultanti dalla creazione poetica, che han luogo i più deliziosi e idilliaci consensi e i più aspri e odiosi dissensi fra morale e arte. Tutta l'arte religiosa, ad esempio, è penetrata di idealità sovrumane; di aspirazioni umili che si sollevano verso i cieli colla gentile sottigliezza di una guglia; di consensi umani che si confondono nel culto del divino, come i più alti intrecci degli intercolummi di un tempio gotico; del bisogno di raffigurare in qualche modo la supre-

ma bellezza di esseri soprannaturali; di rappresentare in tutta la sua imponenza la maestà del divino, ecc. Dove il sentimento religioso si circoscrive alle sole relazioni interiori tra lo spirito umano e Dio, l'arte figurativa esula dalle chiese e il linguaggio più espressivo del sentimento religioso diventa il puro canto. Nella Germania Riformata le birrerie e i caffè sono più belli delle chiese.

Più incerte diventano le relazioni fra morale e arte, nelle società ove non domina più uniformità d'intuizioni etiche, ma la libertà di pensiero e di coscienza ha ingenerato il particolarismo etico.

Allora sorgono i più aspri conflitti tra le intuizioni morali dominanti e talune tendenze dissociative ribelli e innovatrici, che si sprigionano dalle produzioni della poesia e dell'arte e che obbediscono a intuizioni morali diverse od opposte.

Ripetiamo ancora una volta: i conflitti sorgono non tra morale e arte, in quanto arte, ma fra la morale e le tendenze etiche dell'arte. La libertà che gli artisti rivendicano, non è solo quella di rappresentare come meglio credano il mondo delle loro visioni, ma è una libertà di genere etico, la libertà di sentire e di scegliere quei modi, quegli aspetti, quei valori della vita, che meglio concordino con la loro personalità e che essi tendono a far rivivere e a propagare avvalorandole per l'universale degli uomini, nell'inattualità della finzione.

D'altro lato, le preoccupazioni dei moralisti che difendono valutazioni e regole morali minacciate

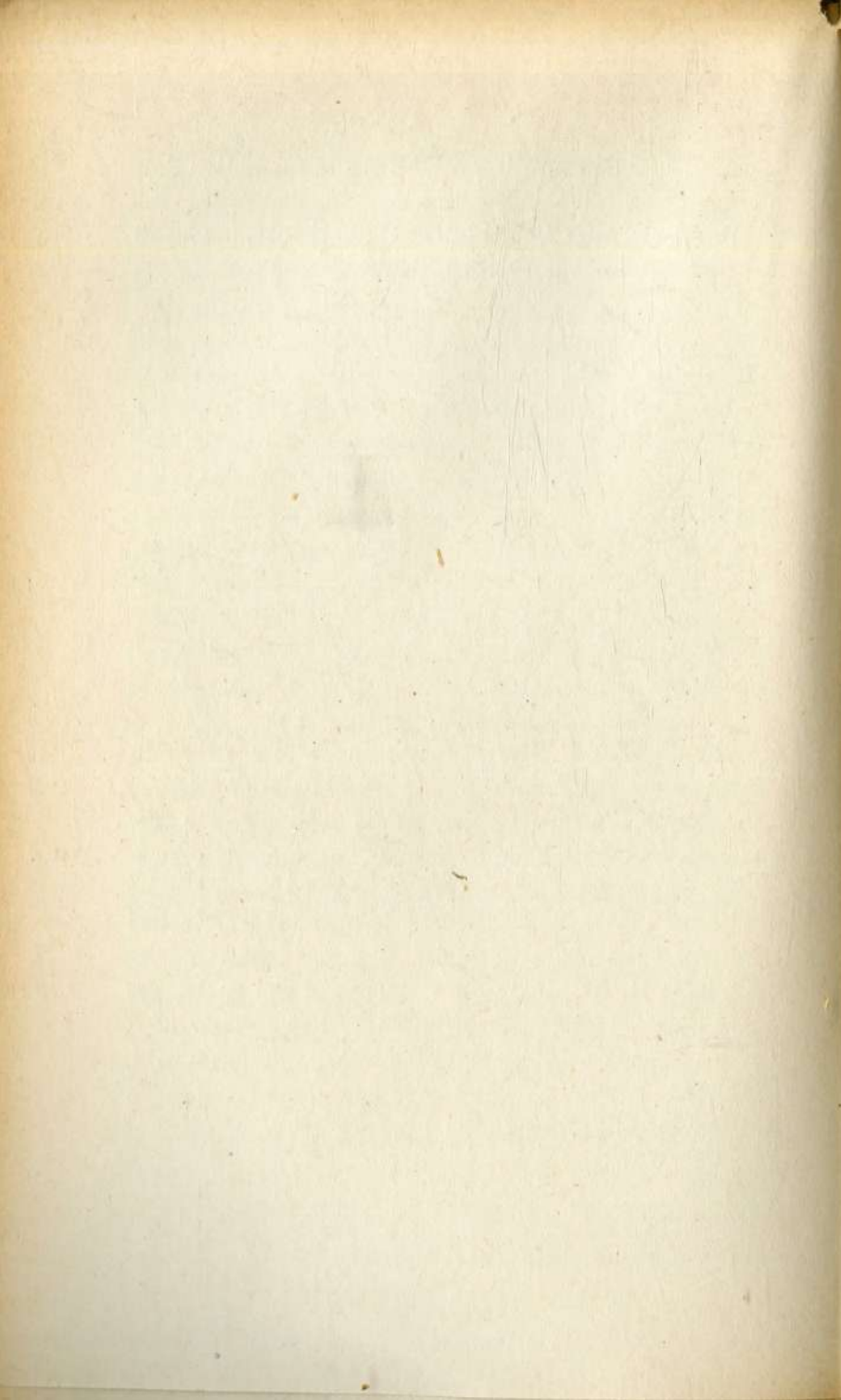
da manifestazioni di poesia e d'arte ad esse contrarie, hanno piena ragione d'essere, in quanto che nell'arte, persino nella più soggettiva, è una potentissima aspirazione di socialità.

Hanno un bel protestare gli artisti e i poeti, ch'essi non fanno che sfogare uno stato del loro animo, che molto li agiti. L'espressione è in ogni caso l'aspetto sociale della loro coscienza, e il mezzo onde essi attraggono a sè consensi altrui. Un'arte individuale è, come l'oratoria esercitata in un deserto, un assurdo, una intrinseca contradizione, una impossibilità. In quanto linguaggio, mezzo di comunicazione integrale delle esperienze soggettive, essa muove, come abbiamo detto, dalla più ristretta individualità per giungere alla massima socialità. Forse le prime e più personali manifestazioni di un'arte originale non possono aspirare che a stabilire poche connessioni elettive. Ma è questa la via solita onde ogni più originale esplicazione dello spirito, in ogni sua direzione, religiosa, morale, artistica, politica, ecc., perviene o tende a pervenire alla universalità dei consensi.

L'arte è uno strumento potentissimo, forse il più potente di comunicazione integrale fra le coscienze, e quindi, malgrado i suoi momenti transitori di dissociazione (dovuti alla novità, alla originalità, alla massima soggettività di certe creazioni), ha una formidabile forza espansiva, una immancabile tendenza alla socialità, un'aspirazione spesso irresistibile al proselitismo, e compie una funzione sug-

gestivamente, spesso ineluttabilmente formativa delle coscienze, cioè una funzione pedagogica.

Da ciò la mira degl'indirizzi morali più profondi di assoggettare alle proprie ispirazioni l'arte, onde far vivere e perpetuare in creazioni poetiche immortali determinati valori etici. L'arte è l'ago e la morale è il refe con cui gli spiriti costruttivi dell'umanità ricamano fantasiosi disegni sull'oscura e uniforme trama della vita. Infatti ogni opera d'arte, ripetiamo, trae seco una tendenza pratica, cioè etica; la direzione non importa; e d'altro canto nessuna morale in quanto non è solo comando astratto, legge formale, ma valore sentito e vissuto, penetra nella realtà, se non insinuatavi colle seduzioni della poesia. Un'arte senza contenuto etico è impossibile, o è tanto assurda quanto il lavoro di un ago senza refe: punge, ma non cuce.

Riassumendo: l'arte continua la natura nella formazione del mondo umano, potenziandone massimamente le esperienze, nelle più diverse direzioni, che la teleologia umana assume. Ecco perchè, essa comprende sempre, in ogni caso, anche soltanto in modo esplicito e inconscio, particolari soluzioni del problema della vita, particolari determinazioni delle categorie del bene e del male, determinazioni che vengono a trovarsi necessariamente in accordo o in conflitto con quelle della morale, sia essa tradizionale ed effettivamente vissuta, o sia ideale, filosoficamente pensata.

LA FILOSOFIA DEL PATER NOSTER

Se mi domando, perchè a un anno circa dalla pubblicazione d'un libro come *Pater noster* (*Le sue parole*) di Guido Botto (Torino S. E. I. 1940 Anno XVIII) nessuno, che io sappia, dei critici di professione o d'occasione s'è accorto ch'è questo uno dei libri più belli e profondi e illuminanti che siano apparsi in Italia da anni molti; e se mi domando anche, perchè questo libro non sia in ogni casa cristiana e a portata d'ogni anima in pena e d'ogni spirito che cerca; debbo fare molte riflessioni non liete sul livello, sulla capacità ricettiva, sulla sensibilità intellettuale dei nostri ceti colti.

Una spiegazione del tutto estrinseca, ma non proprio onorevole, mi è suggerita dal piccolo formato e dalla modestissima apparenza di questo libricino. In 32°, quasi si rannicchia entro una mano e non reclama per sè che poco spazio, nè s'impone colla presenza. Eppure si tratta d'un volume di ben 310 fitte pagine, in carta però sottilissima, e compo-

---

* Pubblicato in *Rassegna Nazionale*, Roma, giugno, luglio e agosto 1941-XIX.

sto in un corpo piccolo, a righe di giustezza e numero quante sarebbero state sufficienti a riempire un formato triplo. Bastava che l'Autore o l'editore scegliessero un formato e caratteri più grandi e carta spessa, per offrire o imporre all'attenzione o distrazione del pubblico un volume cospicuo, di quelli che non vogliono nè possono passare inosservati. E allora forse...

Ma « el taccòn è peggio del buso » e mi richiama alla mente un ricordo ameno. Per alcuni decenni una fabbrica italiana di fiammiferi mise in commercio per lo stesso prezzo due tipi di scatole di cerini, una più piccola che ne conteneva cento, l'altra più grande che ne conteneva solo sessanta. Il pubblico preferiva regolarmente la più grande, la quale recava nel rovescio della chiudenda interna una scritta, che si rivelava quasi di sorpresa, come a dire « te l'ho fatta », a chi appena l'aprisse: « Vulgus vult decipi ».

Ma veniamo al libro.

Guido Botto è un giurista e porta dagli studi del diritto l'abito del ragionare esatto e del dir giusto. Parecchi anni or sono fondò e diresse a Genova (1932-33) una rivista d'alta cultura: *Eclettica*, che non ebbe fortuna. Poi emigrò all'estero, in Francia e nel Sud-Africa, donde è rientrato in Italia a sèguito della guerra.

Per quali maturazioni la sua mente si sia fermata e tanto approfondita nell'esame della Preghiera che Gesù insegnò ai suoi discepoli nel « Sermone »

detto « della Montagna », non è possibile sapere. Certo il libro ci si presenta come il compendio, più che d'una meditazione, d'una intera vita. Poichè l'Autore, mentre analizza il singolare Documento in se stesso con una minuziosità e precisione da esegeta, direi quasi da giurista, scrutandone a forza di ragionamenti sulla lettera e sullo spirito tutti i possibili significati palesi e reconditi, ne stabilisce pure il valore davanti al tribunale della più progredita scienza e della più matura filosofia, e ancora al lume dell'esperienza storica più ampia e dell'esperienza soggettiva più delicata. Tutte cose, queste, come ognun vede, le quali non s'improvvisano, nè sono frutto di sola logica. Esse procedono da una mente che ha esplorato ogni campo del conoscere e del ragionare, ha atteso ad accogliere qualsiasi barlume d'intelligibilità, ha saggiato tutti i possibili modi di esperimentare e di argomentare, fino a che un'addizione continuata di convinzioni, ottenute e confermate con prove e controprove, non l'ha costretta nel cerchio infrangibile di certezze registrate in questo volume. Cerchio di raggio finito e infinito, limitato e illimitato, cerchio dunque conchiuso e sconfinato; se l'Autore al termine del suo ben nudrito volume ne avverte ancora l'insufficienza e annota: « Tutto il lavoro non ha e non può avere che il modestissimo carattere e l'umiliata persuasione di un tentativo, di additare questa verità, la quale non può non diventare lampante: che il contenuto e la prodigiosa altezza della Preghiera sono tali, che cia-

scuno, più si sforzi a vedere, più senza dubbio gli si apre davanti, sempre più ampio, sempre più stupefacente, l'immenso orizzonte che la Preghiera stessa discopre ».

Caratteristico del procedimento seguito dall'Autore è che egli prescinde da ogni indagine storica e critica del testo. Non si cura quasi di sapere com'esso è giunto a noi, e com'è, per esempio, che un solo Evangelo, quello di S. Matteo, lo contiene integro, mentre l'Evangelo di S. Luca lo dà ridotto e mutilo e quelli di S. Marco e S. Giovanni ne tacciono affatto. Non si preoccupa neanche di accertare, se la dizione fissata dalla Vulgata fra i molti esemplari e le molte varianti delle Sacre Scritture che allora correvano, e consacrata da papa Damaso per la liturgia, sia la più rispondente al testo originale ebraico di S. Matteo — che ai tempi di S. Girolamo si conservava ancora nella Biblioteca di Cesarea — e a quello originale greco del medico di Antiochia, S. Luca. Nemmeno ricerca, salvo qualche punto, riscontri con altri passi similari dello stesso S. Matteo e degli altri Evangelisti e meno ancora col Vecchio Testamento. Nè di più lo interessano i Canoni evangelici di Eusebio di Cesarea, nè i commenti innumerevoli accumulatisi su quel testo in secoli di esegesi biblica e che riempiono per es. la classica opera del cardinale Vives y Tuto sul « Pater noster » o il Commentario sui Quattro Evangeli del gesuita Joseph Knabenbauer.

Egli non fa insomma un lavoro di erudizione. Ha

invece l'aria di chi avendo trovato sul tavolo quel documento imprende a esaminarlo così com'è, come un'entità a sè stante e lo scompone, ricompone, sviscera, solo « con lo scrupolo di onesti e leali intendimenti » e conclude. Ma questo appunto forma l'originalità e il pregio dello studio di Guido Botto. Il quale sarebbe forse meravigliato, se gli si dimostrasse, che taluni suoi commenti coincidono quasi alla lettera con altri di S. Cipriano, S. Crisostomo, S. Ilario, S. Agostino. E tuttavia, in questo suo libero prescindere per proposito da ogni precedente, « come se già non ci fossero duemila anni, o quasi, di incalcolabili testimonianze », egli ha condotto il proprio esame obbiettivo, critico e severamente scientifico, più a fondo che non sia stato sinora, a mia cognizione, fatto.

Invero le coordinate che egli fa intervenire in questo esame, impostato « dal solo punto di vista di una impassibile ragione umana », sono i massimi problemi: gli eterni problemi dell'essere e del conoscere, della vita e della verità, della realtà naturale e umana e del suo destino. Le risposte che la Preghiera dà a tutti questi interrogativi compongono a loro volta una concezione integrale del mondo, della creazione, del divenire universale, cosmico e umano; formano in altri termini tutta una filosofia, quella appunto che io intitolerei « filosofia del Pater noster », ma che il Botto non chiama neppure così, e forse per due ragioni contrarie: una di modestia, per non presumere di sè; l'altra di

rispetto, per tema di deprimere con una classificazione l'inclassificabile Documento Unico da lui esaminato.

* * *

L'opera del Botto si compone di tre parti. Nella prima mette in evidenza « le qualità esteriori » del Documento; nella seconda ne esamina « la sostanza interiore »; nella terza riassume « le cose viste » e ne trae « a conclusioni le sole logiche e indiscutibili evidenze che ne siano risultate ». Nello esporre succintamente i capisaldi dell'opera mi servirò il più possibile delle parole stesse dell'Autore, sia per l'autenticità dei riferimenti, sia perchè davvero non si potrebbe dire con più proprietà ed efficacia.

Qualità esteriori.

« La nota che si avverte per la prima, anzi immediatamente, in questa formula di preghiera, è senza dubbio la « semplicità »... E la prima impressione che si ha, è che a voler ripetere le parole con sentimento, e non macchinalmente, bisogna piuttosto compiere uno sforzo di modestia e di umiltà, che non di elevazione ». Mentre per tanta gente l'idea di Dio rimane come tenebrosa, e ardua, la semplicità di questa Preghiera induce a chiedersi, se il mettersi con essa in una disposizione d'animo semplice rispetto a Dio, anzichè togliere e diminuire, « non conferisca capacità e vigore

alle facoltà dello spirito »...; « se insomma per capire, non sia proprio necessario di affidarsi piuttosto alla nativa schiettezza originale dello spirito, invece che alle interpretazioni affaticate e pesanti di una raffinata educazione intellettuale ».

« Parla di Dio. E non si trova, in quella così breve formula, una sola parola che suoni, di riflesso, all'uomo timore, soggezione, imperio, senso della sua infinita pochezza, avvertimento della lontananza, cenno della inconcepibile distanza... Parla delle cose, sopra di tutte, immense, delle più grandi idee che possano affaticar la mente... e ne parla così, come si parla delle più semplici e vicine ». Questo parlare di Dio, delle cose divine è « così semplice e piano, così mite e cordiale che a chi s'accosti per farsene una idea, è una prima ragione di stupefazione... Dio, questa immensa idea, questa indicibile presenza, è, con un piccolo gruppo di parole, come messo davanti agli occhi e all'anima... attraverso un immediato sollevar di immagini, che sono tutte semplici, e si direbbe, spontanee; che non ce n'è, si oserebbe dire, di più semplici e di più facili a penetrare nel cuore... Poche parole piane, adatte ad ogni spirito, si riuniscono a formare la più limpida di tutte le invocazioni. Poi l'anima che si è accostata a Dio dà voce alle domande elementari. Gli volge istanze. Chiede, con modestia ed umiltà, ma insieme con una semplicità che è tutta naturale... con una palpitante coscienza di umiltà mista al fervore di una aspirazio-

ne piena di fiducia ».

Una seconda qualità che si rivela, per poco che l'incisione della critica si addentri, è la « profondità »: « la certezza che quelle brevi parole semplici sono in realtà la veste, l'involucro, di una profondità non meno eccezionale.,. Ogni frase staccata è, e si dimostra, una concisa e succosa conclusione. Ed ognuna sta come ad un punto di arrivo, come ad un finale sbocco, come una foce limpida e chiara..., è la voce di una certezza che le sta dietro e che si esprime breve e categorica, ma che ha percorso e ha visto, per giungere fin lì, l'intera strada che il pensiero andrebbe ancora e va come tentando e aprendosi con sforzo... Anche se si limiti a una preliminare esplorazione, l'osservazione percepisce subito che in quelle poche frasi c'è una struttura solida e coerente di pensiero; quello che si direbbe un intero sistema di pensiero universale ».

« Intanto, se vi si pensi per la via di immagini, il veder dentro questa Preghiera è come metter piede in una maestosa cattedrale. La prima parola è come un grido, come un appello che spalanchi le porte. E subito dopo lì davanti è un infinito altar maggiore, che sale fino ai cieli...; ma ancora dentro questa costruzione, che appare come una basilica e regge su la virtù di poche corte frasi, altri si levano fulgenti altari. C'è quello della stessa fede, che si afferma in una attestazione tale che vi si fondono in una sola devozione d'amore cielo e terra,

l'universo, le creature e il creato. C'è la speranza, che dà moto e ali a quanto in questa anima umana è senso e desiderio e spasimo dell'infinito. E c'è la carità, che si distende ad abbracciare e chiudere in un cerchio di inesprimibile simpatia cordiale e di solidarietà profonda tutti i fratelli uomini del mondo. Tutto vi è considerato o intravisto, quanto basti per essere giudicato e deciso, della vita e dell'uomo: l'origine e la foce, additate supreme ed infallibili in Dio... E questa, agli occhi di qualsivoglia critico, è la vera profondità..., quella profondità che sola è frutto di meditata sapienza; quella che porta il segno della più grande ricchezza della conoscenza; e vi si sente il succo distillato e schietto di una immensa sostanza di pensiero ».

Altra proprietà della Preghiera è il dono della « suggestività », proprietà tipica di una preghiera, atto di fede per eccellenza, la espressione più genuina del sentimento religioso. Qui l'Autore fa un'indagine, ch'è psicologica e scientifica, sul pregare, su questo « parlare a Dio, dar voce al duplice intimo convincimento ch'è in fondo a ogni fede; alla consapevolezza della propria imperfezione, che è dolore; ed alla simultanea persuasione che c'è un Potere che può colmare ogni insufficienza, che è sollievo... Sale la preghiera dalla pietosa richiesta di soccorso al rapimento della contemplazione; da quello che è il brutale contatto di un dolore, alla felicità dell'astrazione immateriale; dal più crudo singhiozzo a una estasi; dallo spasimo sotto lo stil-

licidio del tormento di un'ora che non passa, a quell'ascesi che il tempo non raggiunge più ». « La parola è sempre, da uomo a uomo, come una specie di miracolosa chiave. Permette all'una individualità rinserrata in se stessa, di penetrare nel chiuso d'altri, e di versare un po' di sè nell'altrui coscienza... La formula di Cristo possiede il dono di aprire fin in fondo tutte le serrande dell'animo e di raggiungere ed afferrare nel suo nido stesso l'immaginazione ». Capaci di discendere nelle mentalità più semplici ed ignare quelle parole, via via che si salga lungo la scala delle mentalità coltivate e dell'intelligenza raffinata, non per ciò perdono di prestigio o di potenza. « Il breve testo appare tanto più e ancor più ricco di potenza espressiva, quando vi si avverte il connubio che c'è di un vigor di energia, che analizzata si scopre decisa e impetuosa, sicura di sè come una ferma volontà di dominio; e di una mitezza che apre e percorre invece le vie dell'anima e che la invade senza dar luogo ad alcuna scossa, senza turbamenti; ma in verità con dolcezza, anzi recando seco una sua propria soave quiete. E il risultato è, quando la sincerità s'accompagna alla preghiera, che l'impero delle idee che apporta è raggiunto e stabilito su l'animo, totale e assoluto ».

Ancora una proprietà della Preghiera è la « poesia ». Pregare, quando la preghiera viene su da sè dal cuore, « e un ritrovarsi, senza saperlo, nel nido stesso della poesia ». Esprimere il senso dell'in-

contro con Dio « è di per se stesso un magnifico tema di poesia ». « In questo breve componimento il sublime è raggiunto con un solo battito d'ali, che pure è tanto lieve, che è quasi impercettibile. Pochi versetti, uno scarso manipolo di semplici parole, e sono afferrate, sono prese, possedute, rinchiuse le note incomparabili di una poesia suprema. E sono riversate in una creazione intellettuale così perfetta, così splendente e limpida, che è come il cielo stesso: tutto sovrasta, e la sua grandezza è tale che non fa più meraviglia ». Questo componimento, che ha una sua aria modesta e familiare, « è uno scrigno colmo di ricchezza. E di poesia ». Dove tu ti trovi senza muovere un passo, « quella sua poesia d'un tratto discopre e trasferisce intorno a te, ha trasferito il cielo. Neppure, si direbbe, si accosta, e tu ti vedi, ti riconosci, ti ritrovi in alto. In alto e così tanto in alto, che ne sovrasti il mondo. Senti le sedi della vita come rimaste in basso; ma ti pare che la tua propria sede, la più conforme e la più adeguata alla tua natura ed al tuo spirito sia questa, dove ora tu ti trovi, eccelsa. Perchè dell'esservi, pensaci, non provi stupore o meraviglia ».

C'è poi in questa preghiera fin da principio un quadro, definito, chiaro, terso, lucido e immenso, ed è l'incontro tra Iddio e un uomo. E c'è la scena, palese ed evidente, di una limpida vastità senza confini: un punto qualsiasi dell'intero universo e donde lo universo intero si rivela. « C'è nella stes-

7

sa impostazione dell'Incontro, una evidenza intimamente drammatica; e ne risulta quell'immediato senso di potenza lirica. Fin da principio questo rapporto è creato con un senso profondo della immensa poesia, con una evidenza stringente. Si avverte l'esaltante grandezza dell'Incontro, in quel punto stesso che le Presenze si raffrontano. Ed ecco il movimento lirico si esprime, e insieme l'immenso dramma in atto: quando i Due si parlano. È veramente un Dialogo. Perchè se anche nel testo Uno solo pronuncia le parole, se la risposta non è detta in voce, pure tu lo senti che la risposta viene e che l'Altro non è con te, per te, muto. Senti, ti accorgi, che nella composizione stessa è implicito un intero colloquio. E quei versetti stessi fanno intender che ciascuna parola, pronunciata con fede, viene raccolta ».

A questo punto l'Autore fa seguire considerazioni varie rispetto ad altri criteri di giudizio, a raffrontare questo componimento vetusto di secoli e così fresco di intatta autorità, con ogni possibile misura.

« La forma ». È succinta, misurata, esatta. Ha una cadenza che sembra un palpito naturale, lieve insieme e corrente. E dei singoli semplici versetti si deve dire che ciascuno liberamente contiene una idea libera e netta; e questa è una precisa perfezione del comporre, Lo svolgimento è piano, e pure progressivo, dal primo omaggio al commiato; e v'è un senso di compiuto e di perfetto in quel tutto,

onde nulla se ne può togliere, nè altro aggiungere. La congiunzione dei concetti, pur così aderenti l'uno all'altro, è così giusta che formano come una successione di prospettive digradanti; che pur compongono un panorama intero, col girar dello sguardo dai cieli alla terra. Il pensiero si muove e si svolge dentro questi termini, con una articolazione viva e pure lieve e con una maestrevole e tutta corretta grazia. Tutto ha un insieme dolce: un pacato respiro; e vien trattenuto in una quasi rispettosa e pur tutta cordiale disciplina. Si incalzano idee che attraggono o che sospendono l'animo in una aspettativa che a pensarci è formidabile. E tutto è sempre come dominato e tenuto quieto da una volontà tranquilla e calma, di fiduciosa misura, di serena confidenza, di persuasa certezza. Intervengono le maestose idee di misteri supremi e la prorompente luce di sovrumane rivelazioni. Appare il quadro della realtà materiale, con i suoi aspetti quotidiani e duri; .e lo splendore di inesprimibili ideali ,la prospettiva e la attrattiva di immagini mirabili; la lontananza e il presente. E la veduta è posta a tale punto, da congiungere esattamente la rappresentazione dell'umano al di qua con l'apoteosi radiante dell'al di là spirituale ».

Una musicalità magnifica fluisce anch'essa dalle voci stesse di questa Preghiera. « Comincia con una nota alta, squillante; un grido di appassionata introduzione, e il preludio insieme di una sinfonia grandiosa. Ed ecco che passano le più grandi im-

magini, temi profondi, di una sonora maestosità senza confronti, e paiono le voci stesse del coro più solenne che si levi lungo le arcate eccelse di una cattedrale, finchè prorompe l'inno trionfale. Quindi la figurazione musicale si abbassa, discende ai toni patetici di una dolcezza intrisa di pietà e di pianto, fino alla soavità di una contrizione appassionata; e poi si spegne a poco a poco, nel mormorio pianissimo di un commiato dolce di speranza e di augurio ».

« L'atteggiamento che la Preghiera indice ». È di una magnifica dignità spirituale. La Preghiera impegna l'animo come il giuramento di un milite. Non indulge ad alcuna indegna o spaurita trepidazione. Non consente, non tollera meschinità di animo, pusillanimtà, scarsezza di coraggio e di fiducia, in confronto della capacità di ciascuno. « Una dignità senza pari è dunque la caratteristica di tutta l'orazione. Dignità, nell'idea che essa presenta dell'uomo, della sua ragion d'essere e del suo stesso avvicinarsi a Dio, Dignità in ogni parola e in ogni espressione; dignità nel contenuto e nella professione della fede, e nell'atto della dedicazione di sè all'alta Volontà e al suo Regno. Dignità, nella stessa esposizione del proprio quotidiano limite e bisogno; nella dichiarazione della debolezza e del cadere umanamente in debito e dell'aver bisogno dell'aiuto; nella richiesta e nell'accoglimento del perdono, e della concessione di ogni giorno. E insieme un puro e veramente religioso e pio disinteres-

se. Il figliuolo e l'operaio, il milite ed il suddito, null'altro chiede al Padre ed al Sovrano, se non soltanto quello che è necessario, perchè il compito sia fatto, perchè la volontà, che libera si esprime, sia sostenuta dove occorre e sorretta fino alla mèta ».

« L'autorità ». « Duemila anni di esercitazioni analitiche e critiche, sia pur tacite, ma indefesse e incessanti, non sono riuscite ad alcuna conclusione atta a soddisfare l'umana avidità di giudicare e quindi di penetrare, di sovrastare. Malgrado tutto, si può dirlo, quel Documento sovrasta ancora, esso, l'intelligenza umana. L'ha accompagnata in questo interminabile susseguirsi di secoli e in questa pur sempre ininterrotta ascesa l'ha sempre preceduta. Oggi ancora; così come fu, quando sgorgò dall'inconcepibile getto di quella Ispirazione e si pose davanti al pensiero e alla coscienza dell'uomo; formidabile di prestigio, inesplicabile di ricchezza interiore ». E quindi anche di mistero. « Sempre così immediatamente vicino ad ogni cuore incline ad aprirsi; sempre così immensamente in alto, rispetto ad ogni mente avida di indagini... Quando anche si resti lungi dal considerare quelle idee come il dono miracoloso di una superna condiscendenza rivelatrice; e si presuma soltanto di poterle qualificare come l'espressione di una mente umana; questa Mente appare, già nella potenza del suo manifestarsi, così portentosamente e sovranamente eccelsa, non solo rispetto a quei lontani tempi, ma anche rispetto

a tutti i successivi e agli attuali, che diventa terribilmente arduo di supporre che essa potesse essere in errore... Il breve Dettato ha avuto, dal primo momento, ed ha una suprema funzione di vita... Si presenta con un intento tale che non ve ne ha di più alto concepibile. Con una intenzione che nulla può esservi al mondo, o venirvi, che l'eguagli. E assume un compito che è di una autorità pratica immediata ed immensa, che tutto penetra e non lascia niente, della vita, dell'uomo, della storia, e del tempo, che non ne abbia anima e senso, con una netta espressione assolutamente decisiva... ».

« Viene incontro come la risposta certa e assoluta a quel quesito che involge tutti gli altri e li domina e decide... E dell'universo stesso dice, come dell'esistenza umana, il perchè e il come... Quelle poche parole, mentre stanno lontane da qualsiasi tono di vanto e di solennità, assumono in concreto, con una quieta, ma tanto più irremovibile fermezza, di essere la Voce stessa del Vero universale. E mentre suggeriscono una pia e soave disposizione d'anima, formulano, in realtà, la legge assoluta della esistenza umana e di riflesso quella dell'universo stesso... In quelle frasi sono contenute ed espresse delle decise e perentorie dichiarazioni; ciascuna è un verdetto; è una formula imperativa di Verità e di Legge ».

E allora si pone la fremente domanda: « Può essere un uomo, un uomo soltanto che parla? ».

Qui l'Autore fa una serie di considerazioni sulla incapacità di ogni essere umano di trascendere i propri termini; di ogni mente umana di superare i propri limiti e di attingere il Vero. Per raggiungere il Vero bisogna che il Vero si riversi dentro l'uomo. Perchè l'uomo possa innalzarsi fino a Dio, bisogna per forza che Dio sia disceso ad alzarlo e gli abbia fatto la via. Bisogna allora necessariamente credere, che sia Dio a fare con miracoloso dono la rivelazione del vero all'uomo. E infatti è implicita nel breve discorso di Gesù « l'affermazione di una Divina Rivelazione. Esso mentre non è affatto un parlare, del quale si possa dire che discende soltanto da una anche suprema saggezza, è invece tutto un dire ed un annunciare perentoriamente cose che sovrastano ogni saggezza, di tanto quanto certezza sovrasta dubbio. Questo dirsi padrone della certezza assoluta e suprema, è un fatto che rispetto ad un uomo non è concepibile. Non è ammissibile, non è riferibile senza assurdità e senza violenta contradizione, una asserzione simile da parte di un uomo, che si ritenga onesto e sincero; e tanto meno se appaia essere saggio e di giusta coscienza e si palesi fornito di illuminato e sereno spirito. A riprova. Il tempo con l'inesorabile falce dei suoi millenni « è trascorso e non ha neppure sfiorato le stesse delicate e fragranti doti esterne di questo, audacissimo fra tutti, verbo. La vita, lungo l'interminabile percorso e l'indefessa ascesa, che cosa ha tratto a sfregio o a torto di questo così semplice e

aperto discorso? Niente... E fino ad ora niente di quanto c'è nel pensiero umano è valso a fornire argomento od appoggio per dichiarare in qualche modo in fallo quel discorso semplice. E quello scarno manipolo di poche parole che pure racchiudono la più formidabile di tutte le dichiarazioni che siano state presentate all'uomo; e che rispetto all'intelletto sono di una audacia indicibile; è sempre ancora, perfettamente e inalterabilmente dove lo collocava, duemila anni or sono, la pietà di Gesù ».

La sostanza interiore.

Stabilito il carattere di « Preghiera rivelata » che al Documento va riconosciuto per questo suo eccedere tutte le categorie intellettuali e i poteri di veridicità della mente umana; Guido Botto passa all'esame sostanziale, al contenuto della Rivelazione recata dal « Pater noster ». Qui l'indagine testuale si fa minuziosa e concreta. A ciascuna parola e frase della Preghiera è dedicato un capitolo. Noi non possiamo che limitarci a pochissimi cenni.

« Pater », non è un'espressione di semplice fervore, per quanto intenso e appassionato: è l'annuncio d'una precisa « verità di fatto ». Con essa Cristo ci fa entrare nella sostanza stessa della sua Rivelazione. Come un secondo « Fiat », questa parola da sola rompe le tenebre, reca la luce. Elargisce la verità suprema, svela l'essenza stessa del vero. Dio non è soltanto il Creatore, è veramente

il Padre, è Padre all'uomo. Quella parola dice che esiste tra Dio e ciascun uomo un « vincolo di reale generazione ». E c'è infatti nell'uomo un segno di tale Paternità, che si trova al sommo e al centro dell'essere umano, qualche cosa che sta su la vita dell'uomo « come la fiamma sul cero, sull'altare l'immagine, su l'antenna il vessillo, su la voce l'idea » ed è « lo spirito ». Lo spirito è di una sconosciuta origine e di un'ignota sostanza immateriale, di una inafferrabile, ma irremissibile presenza. Eppure è tale che fra tutti gli aspetti della realtà è la realtà per eccellenza; perchè è la misura, il limite e la veduta stessa di ogni realtà.

Davanti a ogni mente si affaccia la stringente certezza, che la esistenza umana costituisce un fenomeno inesplicato, ma che una spiegazione ci dev'essere. Ogni espressione dell'esistenza umana, se non la si raffiguri in una luce di spirito, è una sequela interminabile di assurdità. L'uomo ha la coscienza di sè e porta seco questo dono e questo peso strano, sconvolgente e inesplicabile. « Assurdo che oltrepassi la natura e la superi con l'averne coscienza; e nello stesso tempo ne è come il prigioniero e la supina vittima, che non può da essa sottrarsi. Assurdo che abbia di sè una immensa coscienza, che strabocca in superbe affermazioni dell'esistere e nello stesso tempo tanta evidenza della propria precarietà, da ricavarne il senso di un esistere inutile. Fa di ogni minuto un suo gradino per affermar se stesso e per ascendere; eppure sa che ogni minuto rode

e impassibilmente demolisce la sua scala. Se opera, asseconda le forze stesse che lo avversano e si gitta con impeto e con pena a conquistare quello che non dà che sofferenza e affanno. Combatte e costruisce, come se non sapesse che quello che egli chiama vivere è dal primo inizio un avviarsi a morire. Sente quanto basta, per ripugnare al proprio avvilimento; ma comprende tanto da conoscere, che gli è impossibile di uscire, con le sole sue forze, da una irreparabile miseria. È, comunque si voglia, una vivente assurdità .E quando sale alle vette dell'intelletto, non arriva più in là di questa certezza ».

Invece una volta che sia raccolta dal cuore quella prima parola di Cristo, tutto diventa chiaro e semplice. La parola di Cristo è tutta insegnamento, è rivelazione, è una dichiarazione aperta e manifesta di Verità. Di una verità che è razionale almeno tanto quanto quella che il pensiero raccoglie altrove senza esitazione, ed in realtà è più certa. Essa dice infatti: « c'è una realtà, oltre questa stessa che appare realtà della materia. C'è una realtà che è anzi la realtà più vera, la sola che è proprio vera, perchè è la fonte stessa dell'altra ». « E questo che essa diceva or sono quasi duemila anni, oggi si vede che scienza e ragione, progredite, non sanno più negarlo. Hanno ormai raccolto e raccolgono ogni giorno l'evidenza che questa realtà più prossima, questa realtà della materia sola è invece una veste e un'apparenza. E che via via che è dentro ricercata, la supposta sostanza si allontana e si va

dileguando come nebbia..., si fa sostanza di realtà soltanto là dove diventa spirito. Detto che ha questo, tutto è già detto, o almeno tutto diventa facile a capirsi... In realtà questo è dire che al centro dell'universo, come al centro dell'esistenza umana, c'è un solo ed unico Animatore, che è lo Spirito. E che la sua fonte, la sua essenza, la sua realtà è Dio. Che lo spirito è presente in ciascuno afflato della Paternità di Dio ». In ciascuno. Dentro di ciascuno è quella inesprimibile potenza, che è l'autonomia interiore, la coscienza di sè, la libertà dell'essere, la divina appunto ed immortale indipendenza dell'io. Ciascuno è, nel fondo puro di sè, una raffigurazione dello spirito; ciascuno ha dentro come un interno altare sul quale palpita e risplende lo Spirito del Padre. Ciascuno, dentro, è più grande del mondo, domina l'universo. Ciascuno al mondo, anche se non lo sa, possiede e porta seco questo formidabile potere di concorrere coll'azione a creare la realtà, a suscitarla o a distruggerla — e azione è anche un pensiero, una voce, un gesto —, a produrre in una qualche misura la sorte e l'avvenire del mondo. « E la Rivelazione è questa; che ciascuno... ha dentro un fiato dell'essenza del Padre... Dice inoltre a ciascuno, che se questa facoltà è il contrassegno della Divina essenza, la luce stessa della miracolosa Paternità, essa è intera ed integra e totale dentro di ciascuno ».

Questo è anche il senso profondo della seconda

parola: « noster ». Essa apporta alla famiglia umana la piena Rivelazione di se stessa. Vuole anzitutto, che la coscienza che tende verso Dio, subito dopo e accanto all'inesprimibile slancio che la congiunge al Padre, abbia a raccogliere in sè la consapevolezza dell'umanità, della comunione intima degli uomini. Nè l'amore che così viene implicitamente intimato è soltanto un vago commosso senso di solidarietà cordiale tra esseri di eguale destino. È « il vigore impetuoso e intransigente di un precetto assoluto e l'espressione d'una necessità categorica », La fratellanza è amore, ma è più in là di questo: « mezzo e via per raggiungere ancora e ancora amare Iddio; per ritrovare il Padre ». « La verità di Cristo pone un'immensa legge universale, a fondamento, a limite, e a misura di ogni e di qualsiasi rapporto e sentimento tra gli uomini: quella che si adegua alla coscienza che in ogni creatura umana c'è qualche cosa che supera l'umano ». Tutte queste cose insegna la parola di Cristo, « quando insegna all'anima che prega, a parlare per tutti, e non soltanto per sè; a portare all'altare l'attestato più valido dell'amore verso Iddio, col fervore dell'amore per gli uomini... Nella sua fede come nella sua volontà, l'uomo non è mai solo. Non è mai solo costui che prega; prega per tutti e tutti sono con lui ».

La Preghiera da questo momento si può dire divisa in due parti: l'una tutta celeste, l'altra uma-

na e terrena; l'una tutta rapimento spirituale; l'altra considerazione e richiamo della realtà umana. Subito dopo l'evocazione, è come se il mistero si sveli; come se i veli cadano. L'orante « è introdotto alla mirabile visione, come uno squillo di gloria, da quella voce che si è rivolta al Padre e che ora Lo addita all'immaginazione proclamando « che è nei cieli ».

L'espressione raccoglie in sè tutto quello che intelletto ed animo potrebbero suggerire o ricercare per illuminarsi di comprensione; raccogliere tutto e tutto comprendere. « Raccoglie ogni concetto che si voglia esprimere ad esaltare la impensabile grandezza del Padre; e vuol dire, comprende e include tutti quegli attributi che la mente si sforza di scernere e di afferrare intorno alla gran luce insostenibile dell'idea di Dio. Vuol dire infatti immanenza, eternità; immensità; ogni massimo protendersi verso l'infinito della verità, della gloria, della potenza ».

Questo rivolgersi al cielo come regione dello Spirito e questo esprimersi dell'idea di Dio in termini di luce, è spiegato dall'Autore con una dissertazione scientifica sulle condizioni — sbalorditivo concatenamento di coincidenze e di combinazioni — cui il fenomeno miracoloso della luce è dovuto. « Associare l'idea dei cieli all'evocazione di Dio, significa dunque trasportare immediatamente l'animo verso quella sede che allo spirito pare la sua propria; secondare l'orientazione naturale di questo; e nello stes-

sto tempo fornire tanto all'immaginazione quanto all'intelletto gli argomenti adeguati perchè abbiano ad essere penetrati subito ed interamente dalla percezione di quegli attributi che sono legati all'idea di Dio.

Con ciò « tutto quello che all'intelletto è possibile di comprendere, è detto; esso è sollevato a quel punto estremo fino al quale gli è dato di arrivare. E nello stesso tempo sono messe davanti all'animo le immagini che valgono a suggerirgli il sentimento indicibile del vero. E l'animo comprende. Un inesprimibile senso di immensità è penetrato nel cuore di chi ha seguito le parole di Cristo; la rivelazione ha riempito di luce l'orizzonte; il Padre si è rivelato; il sentimento del prodigio ha invaso l'essere. E intanto s'è venuta illuminando l'idea, che sta diventando certezza, di un compito e di un potere umano meravigliosi. Allora nell'animo è un incalzare di sentimenti in una partecipazione entusiastica di tutto l'essere alle mirabili visioni ».

E viene primo il proposito e il bando: « Sia santificato il nome di Dio ». Santificare vuol dire circondare di gloria, compito non di passiva contemplazione, ma di azione e di creazione; è un compito che giunge anzi a collocar l'azione sul piano del sublime e dell'eroico. « La santificazione del Nome di Dio è invero l'atto supremo della religione. È il voto stesso del sentimento religioso; è

il culmine della professione di fede; è l'attuazione umana della fede stessa. È dunque il compito umano per eccellenza, secondo la parola di Cristo. Perchè significa attuare nella realtà del mondo la gloria dello spirito di Dio. È in sostanza la prima legge, si potrebbe dire l'unica, certo si deve dire la fondamentale; la legge dell'energia spirituale stessa, che attinge lo slancio della verità rivelata e della fede. Ed è nel tempo stesso la dichiarazione della ragion d'essere dell'uomo... », perchè « è la vita, la vita stessa dell'uomo che può essere, che potrebbe essere il monumento più degno, l'attestato più espressivo, la dimostrazione più luminosa, a gloria di Dio, che l'uomo possa offrire al Padre »... « Attuare la gloria di Dio, santificare il Nome Suo è insieme glorificare la vita ». « Aver fede vuol dire in concreto trovare la Via, la Verità e la Vita ». « È infine creare, attuare nella realtà la luce dello Spirito ».

La preghiera è giunta al suo vertice.

In quel punto l'entusiasmo ha lanciato il suo appello a tutte le creature umane, appello all'azione glorificatrice di Dio mediante l'esaltazione e la propagazione dello spirito. Ed ecco allora che si apre alla mente una visione gloriosa: il coronamento finale dell'energia, della raggiunta unanimità spirituale; la prospettiva del Regno di Dio su la terra, in una comunione di santi e di eroi, in una felicità incomparabile di bontà e di amore.

È la speranza, la promessa, la mèta. « Venga il Tuo Regno ». Nè è soltanto un appassionato augurio. « È di più, è insieme un giuramento che la coscienza pronuncia e rivolge a Dio consacrando se stessa, facendo appello a tutte le creature umane...; è la formula imperativa che la coscienza detta a se stessa...; è l'espressione di una propria consapevolezza che segna al proprio sforzo e al proprio volere il fine e il premio da raggiungere. È un richiamo preciso a concetti concreti di realtà fisica e di vita materiale, di fronte ad un rapporto a cose eterne e a supreme idealità... La parola intende illuminare e illumina in un modo totale l'intera via tracciata, dall'origine al suo fine, all'esistenza umana. Così all'origine e alla mèta dell'umanità l'infinito e il finito si confondono, il divino e l'umano si riuniscono ».

La parola successiva di Cristo è un invito a raccogliersi e a comprendere che tutto quel che è umano e quanto è al di là dell'umano non sono che un dono ed un esprimersi di quello che ogni cosa comprende e contiene: il Volere Supremo che è in atto. « E pertanto suggerisce una formula di devozione illimitata e totale: " Sia fatta la Tua volontà ed essa si attui in terra così come è in cielo ". Nè questo può essere, come non è, un superfluo riconoscimento, nè un'adesione ridondante, nè un vano ossequio. Cristo intende precisamente richiamare con energia chi prega al senso della sua propria

personale volontà e responsabilità. L'uomo, che può volere e che lo sa, dichiara e vuole che sia fatta la volontà del Padre. Ed è questo « l'atto supremo di una volontà che si afferma sottomettendo se stessa: la volontà che fermamente si vale della sua propria autonomia e facoltà di elezione per volere non il proprio ma il volere del Padre ». « Dalla certezza che la vita è un tema di fervore creativo, offerto all'uomo affinchè realizzi le virtù supreme dello spirito, discende ora il monito, che la via che conduce alla perfetta mèta è quella sola che segue l'indirizzo del volere Supremo ». Qui l'Autore fa una nuova dissertazione scientifica per dimostrare l'immaterialità delle forze cosmiche e la realtà dello spirito, e per trarne ragione di conferma dell'agguagliare che la Preghiera fa del cielo e della terra.

La prima parte della Preghiera conchiude con quel voto. Alzato in piedi l'orante grida verso l'Alto il suo voto e quindi lo suggella con un serio e fermo verdetto della sua volontà, fiera, diritta, risoluta. Ed ecco che ora egli si volta quasi all'esame di se stesso, come a misurare i propri mezzi con gl'ideali. Non si dà tuttavia luogo a un senso di sgomento e di trepidazione. Le parole di Cristo « non consentono mai interpretazioni di molle languidezza, bensì pretendono dall'uomo un'energia ed una dignità coscienti di un immenso dovere, di un compito immane, e di una responsabilità senza attenua-

zioni e senza incertezze ».

« Non è senza un profondo significato che delle necessità materiali della vita non c'è che una frase in questa preghiera fondamentale; e in un modo che vale piuttosto a definirle contenendole, che non a mostrarne il peso o l'ansietà... In questa seconda parte dell'orazione è un succedersi di istanze e di domande, le quali si riferiscono tutte all'esistenza dell'uomo su la terra. E nondimento soltanto nella prima c'è un diretto riferimento alle sue condizioni materiali e alle sue fisiche necessità. Questa prima fra le istanze, chiede il sostentamento della creatura fisica e lo chiede direttamente al Padre..., perchè questa necessità della materia non deve trattenere l'essere spirituale dal darsi intero alla sua vera vita...; perchè l'uomo comprenda e si dia conto che il pensare al proprio sostentamento non deve giungere mai ad essere quel che repugna al pensiero di Cristo: un servire se stessi ». E per questo anche la richiesta è limitata al puro e stretto necessario, al pane quotidiano. « La vita materiale: labile e fuggitiva; e il giorno, un'occupazione che del domani non ha certezza; l'affanno di conquiste materiali, un vacuo e insulso spendersi, che non fa giungere nè a verità, nè a gioia ». Così la base dell'economia umana è, come deve essere, « in una legge morale della ricchezza ». « I beni della terra sono anch'essi benedetti e necessari. Ma la formula dell'umana economia si completa disso-

ciando dai beni l'egoismo ».

La seconda domanda parla dei debiti tra gli uomini, di debiti verso il Padre, e del condono di essi, per la virtù ed in nome di una disposizione spirituale analoga, così da parte dell'uomo verso i fratelli, come di Dio verso di lui. È l'invocazione di quel lavacro della Misericordia che è la sola che può astergere le macchie, dissipare le ombre, restituire l'intera luce dell'animo.

E la remissione verso i propri fratelli i propri debitori, non subordinata ad alcun contrattualismo, nè verso essi, nè verso Dio, non è soltanto un atto di carità fraterna, ma un bisogno dello spirito stesso, bisogno di purificazione propria. Anzi questo condono non è soltanto promesso, ma già compiuto; non è soltanto una parola detta, ma un fatto, una realtà. « La preghiera ha qui condotto quegli che prega a un cimento preciso, e non gli lascia scampo. Chi proferisce le parole è preso tra la viltà di un falso giuramento e la stringente necessità di una piena vittoria su se stesso. Ed il cimento è tanto più incalzante, in quanto è più solenne davanti a Dio ». Ancora una volta: la religione di Cristo non consente mollezze, indugi, esitazioni. « La preghiera mette un legame diretto tra il condono attuato a beneficio dei propri debitori e quello che si chiede a Dio, perchè nel condono che si è dato rifulge quello stesso sentimento che alimenta la speranza e la fiducia di ottenerlo dal Padre ». D'altronde, si

noti, il perdonare non è imposto, ma spontaneamente offerto quale premessa. « Come la fede, come l'amore stesso, il perdono non è un comandamento; deve essere un bisogno, un'espressione stessa di ciascuno, un atto della coscienza e della volontà, un atto di libertà ».

La terza ed ultima implorazione è: « ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a malo ». L'Autore non si nasconde le difficoltà di accordare queste parole sì colla decisa energia delle vocazioni precedenti, sì colla impossibilità di rappresentarsi il padre in procinto di addurre la creatura sulla soglia del peccato o del male. A suo giudizio anche qui l'idea ivi racchiusa è nitida e perfetta. « Rispecchia con una lucida fedeltà una situazione di rischio e di pericolo che s'accompagna all'esistenza stessa, anche quando e mentre la fede la sostenga, e l'animi il desiderio di far bene ». Essere in tentazione significa essere ad un bivio di scelta. È inerente a questa situazione una perplessità, non pertanto di sfiducia o di viltà. « La preghiera è tutta un attestato di coscienza e di consapevolezza, suggerito a un essere di volontà e di energia ». Quindi la nuova istanza dev'essere adeguata alla solennità del momento e all'imponenza dei voti. « Infatti è la domanda del milite che chiede che, su la via stessa del coraggio e della fede che si accinge a percorrere, il suo Duce non lasci a lui di scegliere e di decidere; non lo esponga a quella tentazione

che vuol dire demandare a se stessi di scegliere e di eleggere. Non lasci a lui di confidare in se stesso; non lo induca a tentare in sè lo spirito. L'uomo non si fidi mai di se stesso, non si affidi mai a sè solo; tema di tentare il sè; di trovarsi solo con se medesimo. Per quanto illuminato da propositi di amore, deve sempre temere la solitudine dell'io. Deve temere se stesso e l'intima insufficienza del conoscere, che tradisce anche l'intenzione pura e la stessa volontà sincera... L'uomo ad ogni passo ha bisogno di luce e di assistenza e quindi « vigili e preghi » per non rimaner solo, per non cadere in questa tentazione, del ricorrere niente altro che a se stesso ».

Coerentemente, il male da cui l'orante prega di esser liberato è « quella solitudine dell'io che è l'errore e il peccato, che è l'abominio e l'infelicità ». L'istanza che chiede la liberazione dell'anima dal male si riallaccia direttamente all'invocazione che la precede. « Si richiama, cioè, all'idea della insufficienza umana a dar giudizi intorno alla capacità dei fatti di produrre il bene o il male; e alla necessità continua di attingere dall'Alto lume e consiglio ».

Le cose viste.

« Semplice ai semplici, interminabilmente profonda per coloro che le domandano argomenti di meditazione: così è dunque questa preghiera... Non c'è aspetto della vita umana, non c'è tema di uma-

na riflessione, che non trovi in essa guida e indirizzo... Non c'è nulla nella storia del pensiero umano e tra le stesse più alte visioni dell'immaginazione, che alzi non a maggiore, ma neppure ad altrettanta gloria l'idea dell'uomo, dei suoi compiti, delle sue facoltà e attitudini. La raffigurazione che nella preghiera di Cristo si svela, dell'origine e del fine dell'esistenza, sovrasta tuttora e sovrasterà sempre quanto di più eccelso possa concepire la mente. Essa è intatta e cristallina davanti al passar dei secoli; integra e pura come in quel giorno in cui il getto inesprimibile di una ispirazione, che l'intelletto non può giungere a misurare, la presentava alla coscienza umana, È intatta; anticipazione di verità che la scienza viene faticosamente via via, e ad una ad una, scoprendo e conquistando; espressione di ideali di cui l'uomo a poco a poco attraverso i millenni di errori e di ostinati vaneggiamenti si viene e si verrà persuadendo, che sono i soli propri alla sua natura e alla sua felicità. Secoli di pensiero, eventi, nulla le han tolto del suo splendore; e la sua luce resta all'orizzonte dell'alba umana come la stella che promette e annuncia la gloria di un divino giorno ».

A chi è tentato di qualificare di sogno questo ideale, Guido Botto risponde che è un sogno che si realizza, che si realizzerà. « Perchè esso vive, vive ed indicibilmente è vero nel cuore di un numero infinito di mortali; possiede questo segno vivo della realtà migliore... Dovunque è un attimo di

amore, un cenno di carità, un sorriso di dolcezza pietosa, un brivido di simpatia, od un fraterno grido di compassione, dovunque c'è anche un alito solo, un soffio di quella voce che mette il « noi » nel cuore, ivi comunque è già la parola di Cristo che risuona. Pagine d'interminabile sconforto sono i giorni dell'oggi; ma ogni giorno c'è pure per il mondo un atto che sprigiona il sentimento del divino, che da solo riscatta tutto un mondo di miseria e d'affanno e che rivendica la speranza e l'amore ».

Ed esiste anche, malgrado ogni apparenza del contrario, la felicità. « Ma esiste solo al culmine dei sentimenti che trasferiscono il sè negli altri; non in vetta a quelli che esaltano, che inturgidiscono, che colmano di pienezza l'io. Esiste la felicità per chi spende tutto se stesso, oltrepassa e dimentica se stesso nell'amore degli altri e nella ricerca dello Spirito, di Dio, in Alto e nelle Sue creature. E non mai altrimenti. Così avviene che la felicità ha soltanto il nome di amore, di carità, di entusiastica fede; sovente di sacrificio, anche di dolore e perfino di martirio e di morte ».

Più meraviglioso è che tutto ciò avviene non per un comando, ma per un invito, per un semplice invito ad amare. La Preghiera nulla chiede, nulla impone che non sia invito d'amore. Il Cristo nello stesso punto che pronunzia parole immense di rivelazione, « non stabilisce leggi, chiama le coscienze all'assenso. Reca parole di persuasione e doni,

nulla chiede che suoni soggezione o costi sforzo alla libertà interiore. Occorre all'uomo solo l'accoglimento di un sentimento schietto. Tutto il resto vien dopo e vien da sè, naturale, semplice, piano ».

A questo punto Botto inverte l'accusa di irrealtà. Non è l'idea della fede che sia irreale. È la vita empirica, la vita fittizia, che crediamo di vivere che è irreale, in un mondo che crediamo reale ed è di una irrealtà fantastica.

« La sede umana? In un assurdo vuoto, che pure è un dato di realtà, per quanto ogni capacità d'intendimento ne venga sopraffatta e contradetta, in un assurdo vuoto si raggruppa e si isola una vorticosa famiglia inconcepibile di astri. Son grumi inesplicabili di una materia palpitante, infinite miriadi, turbinanti in una delirante giostra, che pure assegna a ciascuno un moto misurato e esatto... Tra gli innumerevoli miliardi di codesti frementi grumi di materia errante e pur soggetti a prefissi itinerari, uno tra gl'infimi e nell'ambito singolare di una breve crosta e di un suo guscio aereo scarso come un velo, accoglie ed ospita una pullulante cosa inverosimile: la vita.

« La vita? Darsi conto di queste conoscenze è un passar da stupore a più grande stupore, da miracolo a miracolo nuovo. Su codesto atomo che tra miriadi è trascinato in quella allucinante danza..., c'è dunque tra un po' di crosta e un guscio d'aria qualche cosa che afferra, che trattiene, che imprigiona in sè, che è, un brivido ed un moto. I quali sono

diversi, distinti e non compagni al fremito dell'astro che li porta. C'è qualche cosa di cui in fondo non si sa dir che questo, che c'è.

« E pare che ci sia soltanto in forza di un miracoloso incontro e accordo di mille singolari concorrenze diverse e disparate, che siano state prodigiosamente convocate insieme, allo scoccar del lampo di un istante, solo propizio in mezzo ad una vertigine di secoli. Comunque la scienza si arrovelli a trivellar dal fondo del pensiero, inevitabilmente giunge a dirsi niente più di questo... Comunque faticosamente l'intelletto compiti uno schema di processi e di fermenti, lampeggia dunque in questo punto precisamente un « Fiat ».

« O regno delle fiabe! O fantasia inarrivabile del vero! Quella materia nuova e differente che si raccoglie e pullula tra crosta e guscio di codesta sfera, palpita di un suo proprio divenire; palpita di un suo fremere, che sboccia nello stupefacente nascimento degli esseri...; tra quella ristretta cupola di velo e quel fondo di fango avviene che la vita, in una miriade interminabile di esempi, indossa e veste l'unità e la forma... E tra costoro, tra queste scintille di una fiamma incomprensibile, tra questi portatori di vita, ecco prorompe il miracolo più grande e il più profondo enigma, l'essere che pensa; che si anima, che sente, che conosce se stesso e riconosce del sè l'identico e il diverso; che si fa gioia o strazio dell'essere; che nell'intimo di sè raccoglie senza colmarlo e specchia l'universo;

che effimero e meschino commisura a se stesso l'infinito. La mente umana spasima di quesiti... Ma chi osa rompere il silenzio quando si è giunti su la soglia del segreto di Dio?...

« Soltanto in basso, voltato indietro, qualcheduno parla. È la storia degli uomini. Narra; narra i millenni insanguinati. Narra di quei branchi pavidi che i secoli snidavano dalle religiose caverne, dai fuggitivi covi, dai recessi nei boschi, nei botri e nelle forre. E di quando dal geniale fondo dell'essere balzò creatore, tra i primi lampi di volontà, il coraggio; e quando turgida del senso di durare l'arte imprese a sollevar pietra su pietra. E infine di quando penetrò nei branchi la coscienza drammatica del numero; l'armento si trasforma in orda, allora; e la violenza grida follemente la sua frenetica volontà di vivere. Germinava intanto a poco a poco nel fondo dell'uomo un inconscio, un portentoso senso, il senso dell'autorità.

« Quindi è che quelle torme innumerevoli che l'inesausto grembo delle madri versa sul mondo si incolonnano in schiere e in discipline; accettan l'ordine, subiscono il comando...; ecco che ferve l'alveare umano. Anche l'idea, frattanto, dapprima scialba creatura brancolante nei cunicoli delle opache menti, prova l'ali e il volo. Lo spirito l'incalza, essa sale. È già in alto, e quando è in alto, è un altro segno, è anch'essa un primo balbettar del « noi »...

« Narra; ma se dice l'umana sofferenza è tutto

un singhiozzar di strazio e di tormento; è tutta un sussultar di spasimi e d'angoscie; e se ascoltate sospendendo il fiato, sentite come un ululare immenso, che arriva, sordo boato, dalle profondità dove s'addensa e macera il senso della stirpe. E dovunque fu spazio per un martirio, ivi fu distesa indubbiamente una creatura a subirlo; nè vi fu minuto che non giungesse sul mondo recando una sua immane potenza di far soffrire.

« Dunque, questa dell'odio, della ferocia, della perversità è la vocazione irremissibile dell'uomo? Che lo persegue nelle fibre stesse e gli incendia, dentro, la volontà con l'impeto che lo getta alla strage e alla follia?

« Ma il pensiero ha la luce e, nella solitudine pacata delle sue celle, osserva, vede e discerne. Vede che non c'è fatto o evento che non sia come una foce, come un risultato e un totale, un'addizione di volontà e di consensi individuali. Non c'è gesto che non sia fatto con l'innumerevole riunione di un numero sterminato di concorsi. E l'atto dei molti, come il grido brutale d'una folla, è sempre il plebiscito intimo di tanti singoli concorsi e di tante adesioni distinte; di una moltitudine di partecipazioni e di complicità; tanto se mute o inerti, come se aperte e attive... Il bene e il male tra gli uomini non sono come un vento che non si sa di dove arriva e squassa e abbatte o sparge benefico le spore e le sementi..., è la potenza libera dell'uomo che raggiunge la voce e che si esprime... Nulla si

perde, nulla va smarrito di quanto nasce nella coscienza dell'uomo; nulla è senza avvenire e senza un suo corteggio interminabile di effetti.

« Ma questa non è la voce di Cristo che ripete i fondamenti della vita umana? È quella stessa voce, che nei versetti della Sua preghiera svela la congiunzione indissolubile dell'uomo con ogni altro uomo; che dichiara a ciascuno che egli è artefice e creatore per l'umana famiglia; che ciascuno collabora, per il male o per il bene, all'opera universale di quanti sono, furono e saranno.

« Questa idea attinge al sentimento che è profondo in tutti, che ogni volta che un atto di virtù si compie, che un eroismo splende, che una luce di santità si accende, l'umanità riscatta cumuli di errori, abissi di viltà, torme di colpe.

« Ma donde viene questa opinione singolare, che un gesto solo generoso, una scintilla solamente di carità, un lampo di bene, già valgono a sopraffare e a riparare intere devastazioni di odio e di crudeltà? E perchè l'umanità che procede piegata sotto un immenso carico di paurosa storia, fatta sopratutto di delitti, di turpitudini e di errori; pure di passo in passo si fa coraggio, ripiglia il cammino, assolve se stessa?...

« È lui, l'autorità e la forza; è la fonte stessa del coraggio e della fede, questi che non cade, questi che, malgrado le innumeri sconfitte, malgrado le indicibili ferite, e malgrado le ignobili cadute dell'uomo, non cade e non vacilla. È intatto, è fer-

mo, in alto, sacro ed intangibile; questi che attraverso i cumuli del male ed ogni imperversar di ostacoli apre la strada; che è egli stesso la certezza del moto e della mèta: lo Spirito...

« Per esso, di aver sofferto, di aver pianto, di aver sanguinato, vale la pena; vale la pena dell'aver vissuto e del vivere...

« E tutta questa è una realtà; è la realtà più vera e più vicina. La realtà più vera, che è una realtà di fede e di miracoli. Di quei miracoli che sono la presenza stessa dell'Essere e l'espressione propria del Vero ».

* * *

Debbo ora avvertire, che le molte citazioni da me fatte lottando colla ricchezza del testo, non possono minimamente sostituire la lettura di questo libro di Guido Botto. Bisogna leggerlo, pagina per pagina, periodo per periodo. Ha una compattezza che salda ogni parola e frase in un tutto indissociabile. E il lettore attento vi troverà una rara industria di concetti, un tessuto sottilissimo di argomentazioni che si coimplicano e richiamano e sottintendono di continuo; una assidua presenza perciò del pensiero dominante e dominato, dalla prima parola all'ultima; ma anche una felice polifonia di temi variati e contrapuntati, si direbbe con estro, con una vena inesauribile del ragionare, sino alle sfumature; e un'espressione sempre giusta ed elegante, sorvegliata, castigata, anche nei momenti li-

rici, che sgorgano pur essi al punto voluto, da riflessioni, le quali ne liberano e sorreggono l'intimo volo.

Nella sostanza è riuscito al Botto di fondare su un'esegesi rigorosa una nuova convincente catechesi e apologetica. La Rivelazione esce integra da una originale dimostrazione, che mette a riscontro i significati testuali del singolare Documento con tutte le più aggiornate possibilità di argomentare in base ai risultati della scienza e ai postulati della ragione.

Alla Rivelazione basta sul terreno teoretico e critico di non essere oppugnabile — prova negativa —; mentre essa conferisce chiarificazione al pensiero, dà una soluzione a problemi altrimenti insolubili, arreca ordine nella realtà e nella vita, suscita uno slancio incomparabile e irrefrenabile delle energie umane — prova positiva —. Queste due serie di prove si incontrano e intrecciano passo per passo nello studio del Botto, che a me pare quanto di meglio sia stato scritto, per ripresentare nello stile di un pensiero contemporaneo alla coscienza di noi contemporanei gli eterni problemi della spiritualità umana e gli splendori delle soluzioni cristiane.

Infatti quanto egli dice sui limiti della logica e dei poteri mentali, sulle nozioni fisiche, sul concetto di realtà, concorda pienamente coi risultati della più agguerrita filosofia critica. Il suo arguto confronto finale tra realtà fisica e realtà spirituale,

quella, labile ed effimera, questa, la più vera, salda e feconda che ci sia, corrisponde, per esempio, se non nel procedimento, nelle conclusioni, a quella scala ontologica dei valori umani da me disegnata, per cui al grado inferiore stanno i valori massimamente condizionati da limitazioni obbiettive, es. i valori economici; e al grado supremo i valori in cui tale condizionalità è ridotta al minimo ed è massima la libertà interiore o spirituale, com'è appunto nei valori religiosi (1).

Guido Botto è conscio di non avere esaurito l'inesauribile tema e chiede con evidente sincerità di esser sollevato col comunicargli osservazioni e rilievi. Per accogliere questo invito a una cordiale collaborazione in fraternità di spiriti, farò dunque seguire alcune brevissime chiose.

Ho l'impressione che in generale egli abbia accentuato il momento umano, personale e addirittura individuale, dell'accadere; momento che non può essere certo attenuato in linea di responsabilità morale, ma che non va neppure sopravalutato nella causazione totale e, per adoperare un termine preferito dell'Autore, nella *creazione* del fatto e negli sviluppi della storia.

Questo spostamento dell'accento mi è parso particolarmente forte là dove il Botto afferma la compartecipazione, positiva e negativa, di tutti e di ciascuno in tutto quanto di bene e di male si fa nel

---

(1) V. *Nuovi Princìpi* (vol. I) e *Verità dimostrate* (vol. V).

mondo. È il concetto della comunione allargato dalla comunione dei santi alla *comunione dei peccatori*, se così può dirsi.

Ma per restare nel campo esegetico, ritengo che nella interpretazione delle due formule: « adveniat regnum tuum » e « fiat voluntas tua » il Botto, coll'assegnare questi due grandiosi compiti al fatto dell'uomo e al conformarsi della volontà umana alla divina, finisca col limitare tale avvento e compimento al solo quantum di divino che gli uomini riescano ad attuare.

Già per quanto riguarda il « Regnum Dei » non tutti si accordano nell'intendere, se si tratti del regno promesso « in electione populi Israel », o nella consumazione dei secoli, o nel secondo avvento del Cristo, o nella beatitudine eterna, o nell'elevazione soprannaturale dell'uomo, o più modestamente nel tanto « quod Deus per virtutes in nobis regnet », o infine nella maggiore perfezione della Ecclesia Christi, e così via. In nessun caso poi è pensato o pensabile che un tale regno possa instaurarsi senza il concorso dei due fattori: la natura e la grazia; a non voler incorrere nell'eresia pelagiana, strenuamente combattuta di S. Agostino.

E quanto alla *voluntas*, c'è evidentemente nel *fiat* della Preghiera l'impegno di una sottomissione attiva della volontà umana alla divina, come il Botto ha ragione di mettere in pieno rilievo; ma c'è anche di più: l'accettazione incondizionata dei divini disegni « sicut in coelo et in terra »; la ras-

segnazione generosa a quanto accada per volontà di Dio in terra come in cielo, indipendentemente dal concorso umano e anche in contrasto con ogni più ragionevole disegno e più pia volontà dell'uomo. Per ciò in molti commenti (Cornelius a Lapide, Jansenius, Suarez, ecc.) si distingue una *voluntas Dei absoluta* e una *optativa;* e si mette la prima al di sopra di tutto: « Priore voluntate Deum illa velle quae omnino et absolute fieri decrevit, quam voluntatem nemo possit retardare vel impedire ». (Knabenbauer).

Non va infine taciuto che nel Vangelo di S. Luca l'istanza *fiat voluntas tua* è omessa del tutto, forse perchè ritenuta assorbita nell'*adveniat regnum tuum*.

Nell'esegesi della formula: « panem nostrum... » Botto accentua l'elemento fisico, diciamo economico, della petizione, la sola di carattere materiale, che la Preghiera contenga e che è da essa limitata allo stretto necessario: σήμερον, hodie, oggi, in S. Matteo; τὸ καθ' ἡμέραν, giornalmente in S. Luca; *quotidianum* nella Vulgata. C'è tuttavia nei due Vangeli ancora una parola τὸν ἐπιούσιον, che S. Girolamo tradusse *supersubstantialem*. La qual cosa dette a S. Agostino, nel suo commento al *Sermo D. in monte*, e a quanti altri lo seguirono, lo spunto per interpretare soltanto in senso spirituale la domanda del *cibo dell'anima*.

La traduzione di S. Girolamo appare sforzata, perchè ἐπί non è lo stesso che ὑπέρ. E all'inter-

pretazione soltanto spirituale è stato giustamente obbiettato, che la petizione non si distinguerebbe più dalle precedenti. Tuttavia l'espressione τὸν ἐπιούσιον non può essere proprio trascurabile, quasi superflua. Essa forse vuole accentuare il carattere *sostentatore* del pane, τὸν ἄρτον; e il perchè della domanda, sottintendendo poi certamente che non si tratta solo dell'alimento del corpo, ma del sostentamento di tutte le energie così fisiche che morali, necessarie all'uomo per l'adempimento dei suoi ardui compiti. È pure sottinteso il principio, che « non de solo pane vivit homo ».

E veniamo all'ultimo punto, sul quale mi permetto di richiamare l'attenzione dell'egregio commentatore: *ne nos inducas in tentationem, sed* ecc.

Guido Botto propone una interpretazione ingegnosa: la *tentatio* non sarebbe nè di Dio, nè del diavolo, ma dell'uomo stesso e consisterebbe nel sentirsi autosufficiente. Ma anche se si dovesse intendere in modo così restrittivo questa parola, rimarrebbe sempre a spiegare il significato del *ne nos inducas*, non essendo ancora chiaro, perchè Dio debba *indurre* l'uomo in una tentazione qualsiasi, fosse pure limitata al sentirsi bastevole a se stesso.

Una prima osservazione può farsi ed è stata fatta (cfr. LAGRANGE, *Evangile selon Saint Luc*, Paris 1921), sul significato di πειρασμός, che non vuol dire esattamente *tentazione* in senso proprio, tanto meno in senso diabolico, ma genericamente: *tentativo, esperimento, prova*. Diventa più comprensi-

bile che Dio metta la fede e la virtù degli uomini alla prova. Senza prove nè la fede, nè la virtù avrebbero senso e valore. Se non che allora non si spiega più la preghiera *ne nos inducas...*, non essendo ammissibile che l'uomo scongiuri Dio di non metterlo alla prova. Rimane dunque a interpretare convenientemente la parola *inducas.*

Nel testo greco: μὴ εἰσενέγκῃς ἡμᾶς εἰς πειρασμόν, c'è una particolarità che non è resa nel testo della Vulgata; ed è la reiterazione della preposizione εἰς, una volta nel verbo e un'altra nel complemento. In fondo a voler dire soltanto *ne inducas in tentationem* o *ne inferas*, come Sant' Agostino tradusse meglio, sarebbe bastato: μὴ ἐνέγκῃς εἰς πειρασμόν. Che cosa ne dobbiamo inferire? che quell'insistere nell' εἰς... εἰς deve voler significare qualche cosa di più del semplice indurre o mettere alla prova: è un cacciar *dentro dentro*, due volte *dentro*, troppo addentro; un provare al di là d'una certa misura delle forze, un *abbandonare nella prova.*

Bisogna allora riconoscere francamente, che la parola *inducas* della Vulgata non rende esattamente il contenuto di questa istanza; la quale acquista il suo significato pieno se intesa così, *non abbandonarci nell'ora della prova.* Così formulata l'istanza viene ancora meglio chiarita dalla ultima petizione, a torto soppressa nel testo di S. Luca, mentre ribadisce la precedente, svolgendola, cosicchè le due domande non vanno dissociate. In verità è

nell'ora della prova che possono avere più presa le vere e proprie tentazioni diaboliche; è quello il momento in cui « nostra virtù che di leggier s'adona » può diventare più facilmente preda de « l'antico avversaro ». Con profonda ragione S. Tommaso interpreta le due istanze insieme: « non petimus ut non tentemur, sed ut a tentatione non vincamur ».

Queste considerazioni da noi fatte sarebbero forse irriverenti nei riguardi del testo della Vulgata? Gli studi biblici, promossi anche dalla Chiesa — (si ricordi la costituzione *Vineae electae* del 7 maggio 1909) — non hanno che accresciuto l'autorità delle Sacre Scritture, purgandole degli errori umani che le abbiano in qualche modo inquinate, Si pensi agli errori ormai dimostrati del « cammello che non può entrare nella cruna d'un ago » e « della trave nel proprio occhio », E che c'è di sorprendente, che anche in un testo così solenne si sia potuta infiltrare una qualche imperfezione, se si tengono presenti le circostanze storiche in cui il testo della Vulgata venne fissato?

Gesù predicò in aramaico, la lingua siro-caldaica parlata allora dal popolo. L'Apostolo Matteo scrisse, per concordi testimonianze del suo tempo, in ebraico, ἑβραΐδι διαλέκτῳ, πατρίῳ γλώττῃ, φώνῃ, γράφῃ, γράμμασιν, ecc.; molto probabilmente con largo uso di parole aramaiche trascritte in caratteri ebraici, hebraicis litteris, forse anche traducendole *hebraicis litteris verbisque*, come attesta S. Girolamo.

Il testo di S. Matteo fu tradotto a sua volta in greco e variamente tradotto, come indicano le differenze nei medesimi punti tra il greco di S. Matteo e quello di S. Luca. I primi Cristiani adattarono variandole in più modi nella loro liturgia le parole di Gesù, specie nella recitazione della preghiera dominicale (v. CHASE, *The Lord's prayer in the early church*). Certo è poi che al tempo in cui Papa Damaso dette a S. Girolamo l'incarico di stabilire da arbitro quale fosse il testo da accettare « fra i molti esemplari delle Sacre Scritture disperse in tutto il mondo » e quali tra le molte varianti fossero d'accordo col più antico testo greco, e quali infine tra i molti manoscritti latini fossero da preferire; S. Girolamo dovette constatare con somma inquietudine, che « tanti erano gli esemplari diversi quanti erano i codici ». Sicchè ad opera compiuta egli scoraggiato ebbe ad esclamare: « Quale dei dotti e degli ignoranti, al prendersi in mano il volume e al vederlo diverso da ciò che aveva materialmente appreso e che era solito leggere, non infurierà e non mi chiamerà falsario o non mi dirà sacrilego per aver mutato o corretto alcunchè in quei vecchi libri? ».

In tali circostanze non può sorprendere, che lo stesso testo della Vulgata rechi ancora qualche tenuissima traccia delle molte alterazioni subìte dal testo originale; alla qual cosa è dunque opportuno ovviare con un'interpretazione rettificatrice, che non ricalchi l'errore, ma lo elimini.

Detto ciò voglio categoricamente che il lettore non abbia a desumerne il minimo argomento in sfavore dell'opera di Guido Botto; la quale è un autentico gioiello, di cui la nostra letteratura filosofico-religiosa si è mirabilmente arricchita.

GIUSEPPE VERDI
MEDITERRANEO E UNIVERSALE

AD ALESSANDRO LUZIO

Ogni volta che venne eseguita un'opera nuova di Verdi e che il successo — come non proprio di rado avvenne — o mancò del tutto o fu contrastato o rimase incerto persino nella coscienza artistica dell'Autore, questi concludeva il proprio giudizio di spettatore imparziale, formulato di solito in poche linee, sempre colle stesse parole: « il tempo giudicherà ».

Il tempo ha giudicato e quasi in tutto ha dato ragione a Verdi.

Il tempo si pronuncia sempre in favore dell'eterno e questa volta pure si è pronunciato in favore dell'eterno nell'arte di Verdi.

Ci domandiamo.

Nel suo appellarsi alla suprema istanza del tem-

---

* Discorso tenuto per la Settimana verdiana di Monaco di Baviera il 5 Febbraio 1941 nella Münchner Künstlerhaus. L'originale tedesco è stato pubblicato a cura del Ministero della Propaganda del Reich nella *Deutsche Musikkultur.*

po Verdi era conscio, che questo gli avrebbe dato ragione? Sì e no.

Sì nel senso che Verdi, come una volta affermò, sapeva sempre esattamente a che cosa mirava: « io ho sempre saputo quello che volevo ». No, in quanto egli nell'onestà della sua natura fondamentalmente sana, astraendo dalle sue interne certezze, avrebbe pure atteso sincerissimamente volentieri e accolto con riconoscenza il vaglio del tempo come una rivelazione e un insegnamento.

Egli era in ogni caso convinto, che attraverso tutte le divergenze d'opinioni, tutti i contrasti d'interessi, le partigianerie, le cattiverie intenzionali e il noioso pontificare dei critici e le vuote chiacchiere delle gazzette — cose alle quali il Maestro votava un'invincibile antipatia —, soltanto ciò che sopravvive a tutte le mutazioni umane appartiene alla vera arte.

Ai nemici ed agli amici, agli aggressori e ai difensori, durante il loro incessante dibattere pro o contro questo o quello nel teatro di lui, pro o contro questa o quella teoria estetica, Verdi mostrava un volto ironico o canzonatorio o irato, come a dire a tutti che l'intera loro contesa era inutile e vana. Se il suo teatro possedeva un valore durevole, nessuno avrebbe potuto toglierlo. E se non ne aveva alcuno, nessuno poteva invigorirlo e salvarlo a parole.

E anche questo: a che pro quel continuo chiedere, indagare, inquirire intorno alla sua persona, alla sua vita privata, al suo lavoro? Tutta quella cu-

riosità, quel chiacchierio, quel pettegolezzo non potevano suscitare in lui che tedio e nausea e non una sola volta lusingarono la sua vanità. Tutto ciò non aveva assolutamente nulla a che fare coll'arte.

Alcuni princìpi erano nel suo carattere, nella sua maniera di pensare e nella sua condotta fermi come pietre angolari.

In primo luogo: certamente dipendenza dell'artista dall'uomo, ma indipendenza dell'uomo dall'artista. Sopratutto egli volle essere un vero uomo, libero, onesto, stimato — « uomo tra uomini », come ammoniva Goethe —, un uomo d'onore. Esatto, puntuale, scrupoloso. Non una sola volta gli passò per la mente di potersi sottrarre, come spesso agli artisti accade, ai suoi doveri d'uomo per ragioni d'arte. La massima della sua vita potrebbe essere compendiata di nuovo con le parole di Goethe: « nobile sia l'uomo, soccorrevole e buono, perchè questo solo lo distingue da tutti gli esseri che conosciamo ».

Su questo punto la testimonianza più illuminante e commovente mi sembra quella della sua seconda moglie, la spirituale Giuseppina Strepponi.

« Quello che obbliga il mondo a levarti il cappello è la qualità a cui io non penso mai, o quasi. Ti giuro e tu non avrai difficoltà a crederlo, che io molte volte sono quasi sorpresa che tu sappia la musica! Per quanto quest'arte sia divina, ed il tuo genio, degno dell'arte che professi, pure il talisma-

no che mi affascina, e che io adoro in te, è il tuo carattere, il tuo cuore, la tua indulgenza per gli errori degli altri, mentre sei tanto severo a te stesso. La tua carità piena di pudore e di mistero, la tua altera indipendenza e la tua semplicità da fanciullo, qualità proprie di quella tua natura che seppe conservare una selvaggia verginità di idee e di sentimenti in mezzo alla cloaca umana!... ».

Verdi era certamente molto molto più suscettibile per la sua dignità d'uomo che per la sua gloria d'artista. Dopo il trionfale successo del suo *Falstaff* l'ottantenne Vegliardo era triste. Si sentiva offeso. Il giorno appresso si sfogò con un amico (Gino Monaldi): « Sì, sì; difatti, mi è parso che quegli applausi volessero dire: " avanti, avanti, pagliaccio, benchè vecchio sei ancora buono a farci ridere " ». E mentre componeva la *Messa da Requiem* scriveva a un altro amico: « ... mi sembra di essere diventato una persona seria, e di non comparire più come un pagliaccio dinanzi al pubblico gridando " avanti, avanti, favorite! " e battendo il tamburo e la grancassa! ».

In secondo luogo: convinzione della completa autonomia dell'opera d'arte, anche di fronte all'artista. Pochi pochissimi artisti hanno avuto come Verdi la chiara ansiosa percezione, che l'opera d'arte è una realtà in sè, la quale deve e può vivere soltanto delle sue qualità e solo in se stessa può attingere le forze vive necessarie al suo durare e propagarsi, Dopo il divino momento della crea-

zione spirituale e il più accurato perfezionamento dell'opera generata, nulla più può giovarle all'infuori del grado di realtà ch'essa possiede in sè e reca nel mondo. Quello che ora Verdi reclamava era semplicemente la più fedele possibile esecuzione secondo lo spirito dell'Autore. Qui egli era, com'è noto, dispotico e intransigente quanto più; ragion per cui non voleva sapere di « nuova creazione » da parte degli artisti ad ogni rappresentazione, nè di « nuovi effetti » da parte di direttori d'orchestra, come allora cominciava ad essere moda: « Ed eccoci (con la pretesa d'introdurre effetti non voluti nè previsti dall'Autore) — egli diceva e la puntata andava diritto contro un amico di allora, Angelo Mariani — sulla strada del barocco e del falso ».

In terzo luogo: come correlato della vita autonoma dell'opera d'arte, piena libertà di tutti nel giudicarla e apprezzarla. Poichè il dramma è una forma d'arte eminentemente sociale, Verdi era disposto ad accettare dal pubblico in teatro tutto e, come soleva dire, « anche le fucilate », alla sola condizione che nulla gli chiedesse per gli applausi. E quante volte dopo un insuccesso egli dette ragione al pubblico!

Una tale vita, dagli albori dell'autocoscenza fino all'ultimo respiro votata all'arte; uno spirito così intensamente produttivo, le cui esplicazioni durante tutta una carriera di sessant'anni senza l'e-

guale sono caratterizzate da una ascensione ininterrotta e sorprendente; delle cui irrradiazioni da un secolo il mondo intero è pieno; alle cui creazioni tutta una nazione deve il suo definitivo risovvenirsi di sè, il suo immediato ricongiungersi nelle già libere regioni dello spirito, la sua decisa volontà d'indipendenza politica; un tale miracolo appartiene ai misteri dell'umana natura. È il miracolo del genio, che quando si produce ci forza a pensare, secondo il noto epigramma di Schiller:

> Come può un solo ricco
> nudrire tanti poveri!

E ogni volta è un miracolo nuovo, diverso.

Vogliamo ora accostarci al miracolo Verdi?

Senza pretendere di esaurire in poche parole un fenomeno così smisurato, pure dobbiamo dirne qualche cosa di più.

Ciò che anzitutto colpisce in Verdi è la *sincerità* dell'uomo e dell'artista. Tutto era schietto in lui. Schietta la sua vita, schietta la sua arte.

Sentimenti, affetti, passioni, vincoli di famiglia, amore, amicizia, gratitudine, fedeltà ai doveri civici, attaccamento alla propria terra e alla Patria, religione, ma non meno orgoglio, inimicizie, avversioni, rancori, tutto era sentito e vissuto da lui fin nel profondo delle possibilità umane. Dolore e gioia, tormento ed estasi, serenità e disperazione, cordialità e collera, contentezza di sè e rimorso, tutto si sviluppava in lui, nella sua natu-

ra, in modo pieno e libero. Egli poteva ridere come un nume e piangere come un bambino. Tornano alla mente le esperienze faustiane: « tutti i dolori e infiniti, tutte le goie e infinite ». E tutto rimaneva fermo nella sua memoria, perchè le sue esperienze s'imprimevano profondamente nell'animo suo e vi si conservavano, per così dire, in una totale immanenza per tutta la vita. Egli non dimenticava nulla, mai.

Un aspetto di questa sua genuinità si poteva certo scorgere in ciò ch'egli non smentì mai la sua discendenza contadina, mise anzi volentieri in evidenza, che in lui spuntava spesso fuori « il contadinello delle Roncole », ed ebbe una spiccata predilezione per la campagna e la vita campagnola. Forse era da contadino in lui quella sua estrema precisione e fin minutezza in questioni di danaro; e certamente il suo orrore istintivo per la pubblicità intorno al suo nome e alla sua persona. I contadini non dicono, nè odono mai volentieri pronunciare il loro nome (specie di tabù). E Verdi: « mi secco io stesso quando mi nomino ».

In ogni caso non era che sincerità del sentire, del vivere e dell'agire « quel certo non so che di naturale », « ce naturel » — come Verdi pure diceva —, ch'egli pregiava nei grandi Italiani, per esempio in Manzoni, come una caratteristica tipicamente nazionale e che gli altri ritrovavano in lui. Di lì quella immediatezza nell'essere e nel fare, quella spontaneità nel godere e nel soffrire, quella

ripugnanza contro ogni affettazione e posa; e quando veniva l'ora del dolore, l'accettazione del dolore nella sua pienezza senza dissimulazioni nè vani conforti. L'amaro calice egli sapeva anche vuotare sino all'ultima stilla. E ciò era bene. Perchè « chi non ha mai mangiato il suo pane bagnato delle proprie lacrime, chi non ha mai passato le notti a piangere seduto sul suo letto, quegli non Vi conosce, o Voi Potenze celesti! ».

Come Goethe, così anche Verdi imparò a conoscere attraverso il dolore le potenze celesti, che comandano sulla vita umana, sul cuore dell'uomo, sulla sorte degli uomini. Egli imparò a conoscerle apprendendo che cosa significava la distruzione del suo dolce nido lungamente vagheggiato — due bimbi e l'adorata moglie Margherita morti —; e seppe per propria esperienza quanto male e quanta miseria possono cagionare nel mondo l'invidia e i bassi intrighi e le ambizioni smodate e la volgare incomprensione e la piccina angustia di cuore. Eppure apprese anche ogni volta dalla propria esperienza la riscossa della vita, immancabile invincibile, l'incoercibile vittoriosa supremazia dello spirito.

Colla stessa sincerità, colla stessa semplicità e immediatezza tutto il dramma della vita di Verdi si rispecchiò nella sua arte. Perciò quest'arte è schietta. Perciò le sue opere dalla prima gioventù sino all'estrema vecchiezza si susseguirono quasi botta e risposta in polemica col suo mondo e col suo de-

stino. Perciò in esse si ritrova tutto l'umano, sicchè ognuno può risentire sempre di nuovo nel canto di Verdi la voce dei propri affetti e delle proprie passioni, delle gioie e dei dolori degli uomini. Veramente, come cantò d'Annunzio *In morte di Giuseppe Verdi*:

> egli trasse i suoi cori
> dall'imo gorgo dell'ansante folla.
> Diede una voce alle speranze e ai lutti,
> pianse ed amò per tutti...

Qui è la radice dell'universale e dell'eterno nell'arte di Verdi.

Un secondo tratto della sua natura era il *coraggio*. Ci voleva coraggio, cioè molta fiducia in se stesso, per affermare la propria personalità artistica liberamente e nella sua piena originalità, mentre il mondo intero risuonava delle melodie di un Rossini, un Bellini, un Donizetti, reputate insuperabili, per tacere dei minori, Spontini, Mercadante, Pacini, Petrella e poi Ponchielli ed altri ancora, che pure avevano, in Italia almeno, il loro pubblico.

Malgrado tutto riuscì a Verdi di andare per vie proprie e d'imporre la sua sovranità. Nè questo coraggio gli venne meno, quando il suo grande coetaneo Riccardo Wagner (erano nati entrambi nel 1813) si affacciò all'orizzonte e compì la sua travolgente rivoluzione. Anche allora Verdi, pronto come sempre a imparare, trasse dalle nuove esperien-

ze artistiche ciò che gli sembrò buono, e continuò indisturbato per la sua via. Veramente egli ebbe il coraggio e l'orgoglio di essere solo e di non ascoltare che se stesso. Come Zarathustra, quando cessò di andare alla ricerca di altri: « andò e andò e non trovò più nessuno, ed era solo e trovava sempre di nuovo se stesso ».

Ancora. Un'intima *certezza* sosteneva questo coraggio. E precisamente, la certezza che egli, Verdi, colla sua musica introduceva nel mondo una *realtà* nuova, vera, vivente.

Si parlava molto al tempo di Verdi di *realismo* nell'arte e proprio nel teatro e nell'opera. Aveva cominciato Donizetti. Pure correvano equivoci. Verdi aveva un proprio concetto della *verità* nell'arte in generale. Il « libro » di Manzoni era « un *libro vero*, vero quanto la verità. Oh se gli artisti potessero capire una volta questo *vero*, non vi sarebbero più musicisti dell'avvenire e del passato, nè poeti puristi, realisti, idealisti, nè poeti classici e romantici; ma poeti veri, pittori veri, musicisti veri ». Così pure davanti al quadro *Gli ossessi* di Domenico Morelli, Verdi esclamava: « è una pittura ch'è poesia; è poesia ch'è verità; è verità... ch'è verità! ». Ed anche riguardo alla musica di Wagner egli diceva: « è musica vera, dove c'è vita, sangue, nervi ».

Eppure stranamente una volta, a proposito dell'*Aida*, del « colorito locale » e della musica de-

scrittiva, Verdi uscì in questa formula inattesa, che vale un trattato: « Mi sono immaginato che (l'Egitto) dovesse essere così. Copiare il vero può essere una buona cosa, ma *inventare il vero* è meglio, molto meglio ». E altrove ci ragionava sopra: « pare che vi sia contradizione in queste parole: *inventare il vero*, ma domandatelo al papà (Shakespeare)... difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato come Jago e mai e poi mai degli angioli come Cordelia, Imogene, Desdemona, ecc.; eppure sono tanto veri! ».

Per *vero* nella poesia e nell'arte, nella pittura come nella musica, Verdi intendeva adunque non ciò ch'è obbiettivamente dato e fedelmente imitato, ma una realtà che prende la sua origine nello spirito umano ed è quindi inventata, immaginata, creata dall'uomo, e tuttavia reca in sè gli attributi della realtà obbiettiva e della vita. Una tale realtà balza fuori direttamente dalle sottocorrenti tettoniche della vita e dello spirito. Perciò essa non è una copia, ma costituisce una libera moltiplicazione delle esperienze e degli accadimenti umani, un reale accrescimento e arricchimento del mondo umano. E questa realtà poetica, artistica, musicale è sottratta al fato del tempo. Essa non può morire, fino a quando esistano uomini che siano in grado di accoglierla nel loro spirito, rinnovarla, risuscitarla, rianimarla, ridarle vita. L'arte è l'immortalità delle esperienze e creazioni umane,

Per questa via si attuava in Verdi la più intima

simbiosi tra vita e fantasia, genuinità dell'esperienza e genuità dell'invenzione. Per la coscienza di questa sintesi sempre fresca Verdi acquistava il suo coraggio e custodiva la sua intima certezza, che quanto c'era di vivo nella sua musica sopravvivrebbe a lui e al suo tempo.

Non solo questo. Verdi aveva un modo tutto suo d'inventare e svolgere il suo teatro. Per quanto egli attingesse la materia prima delle sue opere al teatro di Shakespeare, Victor Hugo, Gutierrez Garcìa e non meno di quattro volte (con *La Pulzella d'Orleans, I masnadieri, Cabbala e amore o Luisa Miller,* e *Don Carlos*) al teatro di Schiller; pure egli rifondeva tutto, rielaborava e rifoggiava l'insieme da capo a fondo, cosicchè il tema originario offriva poco più che un pretesto per una creazione personale.

Ancora più singolare nel suo procedimento era questo: che la creazione, l'intero edificio d'una sua opera sorgeva dapprima nel regno della musica. Ciò che Verdi anzitutto inventava era la *sua* musica e lo svolgimento drammatico di essa. Le *dramatis personae* nascevano musicalmente, venivano definite musicalmente, agivano musicalmente. Tutto era assunto e plasmato nella divina magia dei suoni. L'azione e persino la successione analitica delle vicende sino alle ultime particolarità, ai singoli contrasti, agli episodi tristi o lieti, venivano fissati sin da principio assolutamente da lui in una ispirazio-

ne esclusivamente, liberamente musicale. Prima la melodia, poi la ricerca della « parola musicale »; prima la scena, poi la ricerca della « parola scenica », com'egli diceva. Verdi assumeva la direzione esclusiva del libretto, presentava al poeta, ch'egli tiranneggiava addirittura — si chiamasse Piave, Cammarano, Ghislanzoni, Boito — l'intera orditura del dramma, la sua divisione in atti, quadri, scene; gli prescriveva persino il numero dei versi, il loro metro, l'accento, tutto. Abbastanza spesso accadeva, che la musica era pronta e il testo si faceva aspettare. Non la musica si aggiungeva alla parola, ma la parola alla musica. Realmente Verdi ha vissuto in sè quel processo, che Nietzsche suppose come l'origine dell'intero teatro greco: *la nascita della tragedia dello spirito della musica.*

Con questo era anche data l'unità spirituale del dramma. L'opera cessava di essere una serie di arie, cavatine, cabalette e fiorettature, nei cui intervalli la conversazione nei palchi poteva ricominciare. Essa era oramai un tutto che dall'inizio dell'azione fino alla soluzione di essa impegnava l'attenzione degli spettatori, ne afferrava e signoreggiava gli animi. « Voi siete parrucche! », così egli apostrofava coloro che non avevano capito la sua rivoluzione.

L'Italia conta pochi grandi drammaturghi nella storia della sua letteratura. Se Verdi invece del genio della musica avesse avuto quello della poesia, noi oggi celebreremmo uno dei più grandi tragèdi

del mondo. Tutto nella sua mente, persino la preghiera, persino un canto liturgico, diventava dramma. È stato detto con una punta di malizia, che la sua *Messa da Requiem* sia teatrale. Essa non è teatrale, è drammatica.

Io dico tragèdo e includo tra le sue opere serie anche il *Falstaff*, che solo sotto un aspetto è un'*opera buffa*. Questa opera finisce colle strane parole, che il coro guidato da Falstaff canta, in quello schema di *fuga buffa*, di cui non c'è esempio (se si eccettua qualche scherzo innocente, quale *La fuga del gatto* di Domenico Scarlatti) e ch'è in Verdi come una caricatura della forma più seria di composizione:

> Tutto nel mondo è burla
> l'uom è nato burlone,
> *la fede in cor gli ciurla,*
> *gli ciurla la ragione.*
> Tutti gabbati! Irride
> l'un l'altro ogni mortal...

Tutto nel mondo è burla? Ma proprio queste parole Verdi stesso diceva nella sua vecchiaia e in nome proprio sconsolatamente a conchiusione della propria esistenza: « La vita è la cosa più stupida e, quello che è ancora peggio, inutile. Che si fa? che abbiamo fatto? Stringendo ben anche la risposta è una, umiliante e tristissima: *Nulla!* ».

In questo lamento Verdi s'accordava col suo Falstaff. E parole amarissime erano queste sue, in cui forse risuonava ancora l'eco della non mai dimenticata catastrofe della sua paternità.

Ed ora veniamo all'ultimo punto, che ci permetterà la più stretta approssimazione alla personalità di Verdi e forse ci scoprirà la sua più intima essenza. Un confronto con Wagner deve servire a lumeggiare l'essenziale per l'appunto.

Verdi diceva musica e intendeva *canto*. E nel canto voleva esprimere sopratutto « il grido umano », la voce di tutte le passioni e di tutti gli affetti dell'uomo.« Credeva pure che la musica italiana fosse stata sempre fondamentalmente canto. E perciò egli fu dapprima avverso alla diffusione della musica strumentale fra noi, ch'egli chiamava una « pianta fuori clima ». Si dichiarò per un certo tempo anche avverso alla moda del « sinfonismo orchestrale tedesco » in Italia. E per quanto concerneva la polifonia, raccomandava il ritorno (« torniamo all'antico e sarà un progresso ») ai celebri polifonisti italiani della musica vocale, Palestrina, Marcello.

Le opere della maturità mostrano per fortuna una migliore comprensione di tutto questo e quanto Verdi seppe appropriarsi e servirsi dei nuovi mezzi di espressione e delle nuove esperienze del teatro, senza per questo deviare dalle sue vedute fondamentali.

Per altro Verdi sbagliava, quando diceva che la musica italiana era stata sempre soltanto canto, perchè i due Gabrieli, Torelli, Corelli, Vivaldi, Sammartini, Scarlatti padre e figlio e molti e molti altri erano pure stati gli autori di quella musica

strumentale e sinfonica, che tra il Cinquecento e il Settecento s'era diffusa dall'Italia in Europa. L'influenza di Vivaldi su Bach e di Sammartini su Haydn è oggi da tutti riconosciuta. L'errore è tanto meno comprensibile, in quanto Verdi stesso aveva studiato in gioventù tutti quegli autori, le cui composizioni si possono ancora oggi trovare nella villa di S. Agata, e annotate di suo pugno, malgrado che la musica strumentale e sinfonica italiana al tempo della gioventù di Verdi giacesse quasi interamente ineseguita e dai più dimenticata.

Curioso è che anche Wagner sbagliava, quando in una singolare lettera da lui scritta il 7 novembre 1871, cioè sei giorni dopo la calda accoglienza del *Lohengrin* al Teatro Comunale di Bologna, « a un giovane amico italiano », Arrigo Boito (e da questi tradotta e pubblicata ne *La Perseveranza* di Milano), si esprimeva così:

« Che i Tedeschi da cent'anni a questa parte abbian conquistata una così importante influenza nel perfezionamento della musica a loro trasmessa dagl'Italiani, è spiegabile (a voler considerare da fisiologo codesto fatto) in molti modi e, fra gli altri, per ciò ch'essi, mancanti del dono essenzialmente melodico della voce, hanno dovuto applicarsi con profonda serietà alla parte *tonale* (*sic*) dell'arte » (1).

Al contrario i Tedeschi hanno sempre cantato e cantato bene. Un proverbio tedesco dice: « Dove

---

(1) Carlo Gatti, *Verdi*, vol. II, pagg. 234 a 236.

si canta, rimani pure tranquillo, gli uomini cattivi non hanno canzoni ». Ben più, i Tedeschi hanno coltivato nei loro canti corali proprio quella polifonia vocale, che Verdi vantava come un privilegio della musica italiana; mentre originariamente il coro italiano, specialmente nell'Italia Meridionale, l'erede diretta della musica antica, era a una sola voce; e la musica vocale polifonica in Italia, nel nostro Quattrocento e Cinquecento, era stata introdotta dalle Fiandre, quindi dal Nord, anzi da un popolo di stirpe germanica. Palestrina stesso aveva avuto nella « Cappella papale » due maestri fiamminghi, Mallapert e Firmin Lebel. Del resto l'indole musicale del popolo tedesco non si rivela soltanto nella sua musica, ma, a mio modo di vedere, massimamente nella sua lingua, la quale è, a preferenza d'ogni altra, onomatopeica e quella che meglio descrive coi suoni oggetti e atti singoli.

Mentre i due Maestri s'ingannavano sulla situazione storica e sulle vere cause, vedevano entrambi giusto nel riconoscere, che tra la musica italiana e la tedesca c'è e dev'esserci differenza.

Verdi scriveva ad Hans v. Bülow, il quale in una lettera lo aveva salutato colle parole « Evviva Verdi! il Wagner dei nostri cari Alleati! »: « se gli artisti del Nord e del Sud hanno tendenze diverse, è bene che siano *diverse!* Tutti dovrebbero *mantenere i caratteri della loro nazione*, come disse benissimo Wagner. Felici voi, che siete ancora i figli di Bach! E noi? Noi pure, figli di Palestrina, aveva-

mo un giorno una scuola grande... e *nostra!* ».

Da parte sua Wagner nella citata lettera a Boito e altrove *passim* riconosceva « la incomparabile feracità dell'italico genio », la naturale originalità della musica italiana e ammirava altamente, per esempio, Rossini e Bellini.

Solo che la vera ragione di quella essenziale diversità, ch'essi chiamavano sbrigativamente *nazionale*, sfuggiva ad entrambi i due grandi spiriti; e questo è per me un caso, d'altronde non infrequente, sempre interessante, in cui la verità parla al di sopra delle teste.

Limitando qui il nostro confronto a Verdi e a Wagner, a me sembra assolutamente chiaro, che Verdi si muoveva, senza accorgersene e senza neppure proporselo, per istinto, nella linea storica della poesia e dell'arte greco-latina, mediterranea. Questa poesia, quest'arte esalta l'uomo come centro e apice del mondo. Perciò tutta la nostra arte è antropocentrica e antropomorfica. L'uomo è il suo protagonista, e sta al di sopra della natura. Scultura e pittura rappresentano principalmente o uomini veri (ritratti) o forme umane cui si attribuiscono significati simbolici. Ogni più astratto concetto deve poter essere reso sensibile ed espresso mediante gesti umani. La natura in quest'arte può valere solo come contorno e abbellimento ed anche in questo ufficio secondario essa penetra nell'orbita dell'arte tardi. Persino l'architettura deve togliere a modello della sua struttura il corpo umano. Quale meraviglia

allora, che musica e canto umano, teatro e dramma umano facciano tutt'uno?

Significativo è stato, per esempio, nell'evoluzione musicale italiana, che l'*aria*, la *cantata*, la *monodia*, sin dal principio della Riforma fiorentina, introdotta dalla Camerata de' Bardi, condotta innanzi dalle « Nuove Musiche » di Caccini, sviluppata ampiamente con tutti i canti a una sola voce dei secoli XVII e XVIII, si siano potute fare strada soltanto in opposizione al contrapunto. Si cominciò col mettere in rilievo « i torti » del contrapunto (Vincenzo Galilei), poi col condurre una vera campagna per la liberazione della « parola cantata » e della voce umana dalla concorrenza e dalla preponderanza di altri suoni; finalmente col tentativo di accostare quanto più possibile il canto monodico all'antico modello greco, che la recente scoperta dei tre inni di Mesomède e gli studi eruditi di umanisti del Seicento facevano immaginare come estremamente semplice. Era questa una potente reazione contro l'influsso nordico, la quale riportava alla sua piena validità il momento umano. Nel melodramma italiano questo momento acquistò il suo più completo sviluppo, celebrò il suo trionfo.

Verdi *operista* della sua prima maniera stava interamente sul terreno di questa tradizione. Divenuto *drammaturgo* originale e indipendente, compiuta nella maturità la sua personale sintesi superiore di canto e polifonia vocale e strumentale, egli si tenne tuttavia fermo allo stesso principio

del primato del momento umano nel dramma. Egli poteva ora sviluppare l'accompagnamento orchestrale in commento dell'intera azione, ma non una volta pensò di abbassare la supremazia del canto. Con questo egli rimase non soltanto fedele allo spirito del melodramma italiano. Egli si mantenne nella corrente dell'intera arte mediterranea.

Il vero posto di Verdi nella storia della cultura italiana è indicato, a mio giudizio, nel modo migliore da Gabriele d'Annunzio nella sua Ode in morte del Maestro, allorchè il Poeta ne fa vegliare la salma dai tre spiriti fratelli: Dante, Leonardo, Michelangelo.

Si chinaron su lui tre vaste fronti
terribili, col pondo
degli eterni pensieri e del dolore:
Dante Alighieri che sorresse il mondo
in suo pugno e i fonti
dell'universa vita ebbe in suo cuore;
Leonardo signore
di verità, re dei domini oscuri,
fissa pupilla ai rai dei soli ignoti;
il ferreo *Buonarroti*
che animò del suo gran disdegno in duri
massi gl'imperituri
figli, i ribelli eroi
silenziosi onde il destino è vinto.

Dante, Leonardo, Michelangelo, tre sovrani giudici, arbitri, costruttori di realtà umana. Essi riconoscono Verdi come loro fratello e perciò

vegliato fu dai suoi
fratelli antichi il creatore estinto.

Proprio per questa sua profonda inerenza costituzionale nella storica e sempre viva spiritualità ita-

liana, Verdi potè divenire l'araldo del nostro Risorgimento nazionale, e particolarmente e di proposito col *Nabucco, I Lombardi,* l'*Attila, La Battaglia di Legnano, I vespri siciliani* fondere in un coro solo le mille vite e le mille e mille voci di tutto un popolo ancora disunito e discorde.

In tutto differente Riccardo Wagner. In armonia col Romanticismo tedesco e colla filosofia di Schopenhauer, che scorgeva nell'universo una volontà cieca e oscura, da cui dipenderebbe tutto il mondo naturale e umano e l'umano destino, Wagner, metafisico, fece della natura il centro e il vertice, il principio e la fine d'ogni cosa; inalzò la Natura incommensurabile, infinita, a protagonista, come della realtà, così pure della poesia e dell'arte. Perciò ora la musica doveva esprimere, non che l'ineffabile degli eterni sentimenti umani, l'Infinito stesso, il giuoco enorme delle forze cosmiche. Perciò la musica era pienamente giustificata nell'impiegare oltre la voce umana tutti i possibili mezzi di espressione. Perciò fu detronizzata l'*aria* dal suo soglio secolare, e il canto umano ridotto a un episodio nel dramma del cosmo e la musica orchestrale fatta sede d'una azione drammatica sua propria. Perciò anche la melodia chiusa, scandita e ritmata dal respiro dell'uomo, doveva dissolversi e diventare *melodia infinita.*

Una piccola riprova di ciò? Mentre la tempesta nel *Rigoletto* è semplice ambientamento e il Nilo

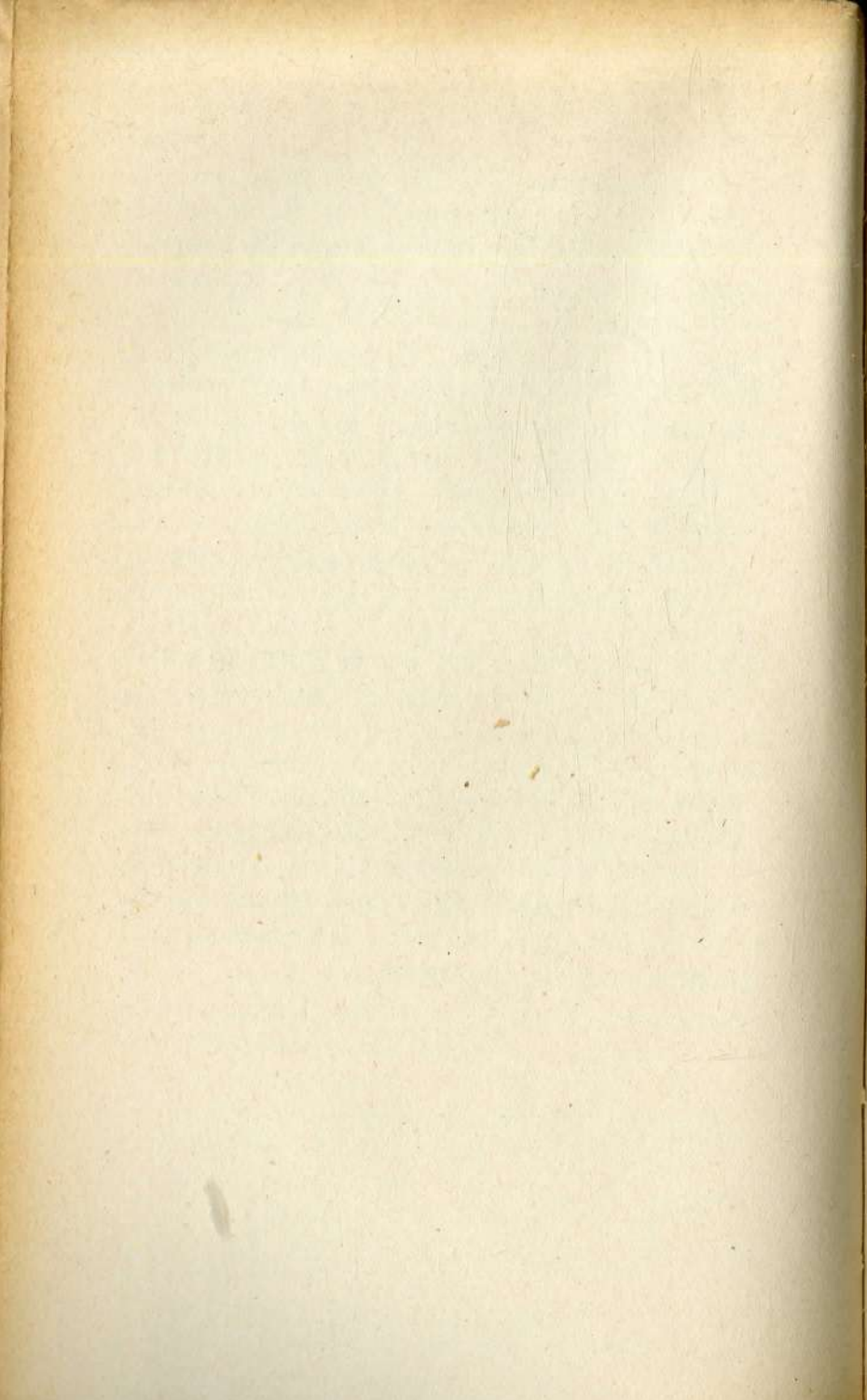
nell'*Aida* soltanto lo sfondo d'una scena, al contrario nei *Nibelungi* il Reno, l'oro, la foresta, un uccello, un mostro, la spada, il fuoco diventano *dramatis personae*. Tutto l'interesse, il centro dell'azione è spostato dal mondo umano a un mondo metafisico, magico, strapotente, che tutto sovrasta, abbraccia e trascina.

Meraviglioso è per me, che questi due più grandi drammaturghi musicali di tutti i tempi, Verdi e Wagner, benchè procedessero da due concezioni filosofiche contrapposte: l'uomo al di sopra della natura, l'uomo nella natura; sul terreno della musica pura potevano ritrovarsi a proprio agio anche nel campo opposto.

Verdi, benchè fosse sempre un critico attento del suo grande emulo, proclamava: « Wagner ha diritto d'essere annoverato tra i grandissimi ». E quando il 13 febbraio 1883 giunse la notizia della morte di Wagner, Verdi scrisse all'amico Ricordi: « Triste, triste! triste! Wagner è morto!! leggendo ieri il dispaccio ne fui sto per dire atterrito! Non discutiamo. È una grande individualità che sparisce! Un nome che lascia un'impronta potentissima nella storia dell'arte! ». Con Verdi s'accordava d'Annunzio, quando scriveva: « Wagner è morto! Il mondo ha perduto di valore ».

Da parte sua Wagner, come ogni grande spirito, non era accecato dalla propria filosofia. Egli ebbe anzi il sospetto, che la propria via non fosse la sola nello sconfinato regno dell'arte e della poesia

e che potrebbero sopraggiungere tempi, in cui la ricerca di un elemento complementare della propria anima fosse per divenire altrettanto necessaria quanto il proprio svolgimento originale. Questo dubbio gli dettò le seguenti profetiche parole, a chiusa della citata lettera a Boito: « Forse è necessario un nuovo connubio del genio dei popoli, e in tal caso a noi Tedeschi non potrebbe sorridere una più bella scelta d'amore che quella che accoppiasse il genio d'Italia col genio di Germania ».

Oggi questo connubio dei geni italiano e tedesco è in corso. La musica non è nè vocale, nè strumentale. È la stessa musica della quale Verdi s'informava ansiosamente nel 1860, quando chiedeva: « Come vanno le crome e biscrome di Cialdini, Garibaldi, Persano? Quelli sono maestri a colpi di cannone! ». In modo parallelo noi non vogliamo oggi occuparci d'altra musica all'infuori di quella dei nostri generali, ammiragli e avieri. La sintesi più alta, che Wagner preconizzò nel 1871, si compirà certamente, dopo la comune immancabile e completa vittoria; e sarà benefica e feconda come oggi è appena possibile d'immaginare.

ENRICO PANZACCHI

La formazione e l'attività culturale di Enrico zacchi rientrano in pieno nella seconda metà del secolo XIX; in quel mezzo secolo di eventi portentosi e di durissime fatiche, il quale vide costituirsi il Regno d'Italia « una e indipendente » e il progressivo comporsi della vita italiana in un superiore piano unitario, nazionale e internazionale.

Nato in San Pietro di Ozzano Emilia il 16 dicembre 1840, studente di legge in Bologna nel decisivo 1860, laureatosi in lettere a Pisa nel 1865; professore di storia nel Liceo di Sassari il 1866, poi, dal 1868, di filosofia nel Liceo Galvani di Bologna, e dal 1871 docente di critica e storia d'arte in quella R. Accademia di Belle Arti e poi ancora in quell'Ateneo; pubblicista, direttore di riviste e di giornali; presidente di associazioni politiche, consigliere comunale e provinciale, tre volte eletto deputato al Parlamento, Sottosegretario di Stato alla Pubblica Istruzione, presidente di quella medesima Ac-

---

* Discorso pronunziato per il primo centenario della nascita nella Reale Accademia d'Italia il 21 Dicembre 1940-XIX.

cademia di Belle Arti...; morto ancora sulla breccia il 5 ottobre 1904; la sua vita fu tutta immersa e compresa in quel fortunoso e avventuroso periodo della storia d'Italia, nel quale tutto era da rifare o da incominciare, e bene, come dire all'altezza dei nuovi tempi, e in tutti i settori, specie in quello fondamentale della cultura.

Poichè, se più generazioni di dotti, oltre che di patriotti ardenti, avevano cospirato da ogni regione al patrio riscatto, e l'Italia era risorta sotto il segno d'un Primato civile, ch'era una verità storica indiscutibile; di tanto s'accresceva la responsabilità delle sopravvenienti generazioni, redente oramai, ma gravate in ragione di ciò da compiti immensi.

L'Italia era fatta, ma bisognava farla grande, a nessun'altra nazione civile seconda. E a far grande l'Italia ci volevano grandi italiani. Ci volevano grandi capi in politica, e grandi condottieri nelle armi, e grandi finanzieri, e grandi artefici nella tecnica e nell'industria...; ma occorrevano sopratutto maestri, maestri, maestri; maestri in filosofia, nel diritto, nell'economia, nella storia, nella medicina, nelle scienze matematiche, fisiche e naturali, nelle lettere, in tutte le arti liberali e nelle arti belle; maestri da togliere la cultura italiana a quel tanfo di stantio e di provinciale, che le veniva non pure dalla lunga clausura, dal proprio stesso nazionalismo acceso e geloso; maestri sapienti tanto da immetterla nelle grandi correnti della cultura europea e mondiale, senza tuttavia snaturarla, nè ac-

codarla, anzi acquistandole favore, prestigio, autorità.

Còmpiti immensi dunque e ambizioni immense; ambizioni nelle quali l'ardore della conquista personale s'immedesimava colla volontà di servire meglio l'Italia là dove più acuti erano i bisogni, ma esigue le schiere e minori le forze disponibili.

Tutta l'Italia alla dimane del 1860 divenne un cantiere operoso di attività e imprese culturali. Fu quella l'età eroica della cultura italiana. E le generazioni successive che hanno potuto edificare sul sodo e prendersi anche il lusso delle parziali demolizioni e del far meglio, non onoreranno mai abbastanza quella prima folla di maestri, i quali dettero alla terza Italia titolo e rango di nazione modernamente colta fra le più colte.

« O popolo d'Italia, aiuta, aiuta!... ». E dal popolo, dalla campagna vennero uomini solidi, atletici, balzati di colpo nelle prime file, portandovi la sdegnosa stizza toscana, o l'incantevole buona grazia emiliana, o la salda compattezza romagnola.

Ho nominato tre poeti: Giosuè Carducci, Enrico Panzacchi e Giovanni Pascoli. Ma quali maestri di cultura superiore! Quasi quasi a soppesare nelle due coppe della bilancia la poesia da una parte e la dottrina dall'altra, voi vedete oscillare l'indice stupendamente incerto.

Tutti e tre ambirono, è vero, di dare una nuova poesia alla nuova Italia, ma vollero anzitutto isti-

tuire le menti a una severa disciplina nella storia e nella critica della cultura italiana.

Poeta Enrico Panzacchi. Ma ne parleremo dopo. Chè se egli lo fu in sè e per tutta la sua vita, e si cimentò assiduo nella letteratura militante — novellistica, teatro, lirica — e aspirò indubbiamente al « nome che più dura e più onora »; fece comunque consistere la sua missione sociale quotidiana nell'alto magistero di storico e di critico, esercitato ininterrottamente e dottamente per un quarantennio colla parola e cogli scritti.

C'era un posto vuoto al fronte degli studi italiani. Mancava una letteratura sull'arte, come l'aveva e copiosa la Francia; mancava una filosofia dell'arte, come l'aveva e quanta e quale la Germania; languivano le ricerche di storia delle arti; fiacca e disorientata ne era la critica. In questo arringo l'Italia del secolo XIX era andata indietro a quello che era stata nel secolo XVIII; quando i due Zanotti, i due Bianconi, un Francesco Milizia e sopra a tutti un Francesco Algarotti diffondevano in Europa cognizioni e giudizi italiani sull'arte italiana.

Quel posto di combattimento elesse per sè Enrico Panzacchi; e reso il dovuto onore ai pochissimi precursori immediati, Pietro Giordani, Leopoldo Cicognara, Giuseppe Bossi, abate Pietro Zani, marchese Pietro Selvatico, si accinse all'ardua impresa. E vi combattè la sue più belle battaglie.

Vi inclinava per l'innato squisito gusto del bello

in tutte le sue forme, fossero naturali, poetiche, musicali, pittoriche, scultoree, architettoniche. Ma vi era preparato, oltre che da una vasta cultura storica, da un'intuizione filosofica dell'unità della bellezza e dell'intima solidarietà fra i problemi e fra le creazioni dello spirito umano.

Questo senso dell'unità gli faceva scorgere connessioni profonde e compensazioni sotterranee fra tutte le manifestazioni del vivo genio d'un popolo: sicchè gli parve possibile dimostrare, per esempio, l'influenza della musica non solo sulla poesia, ma sulle arti figurative: l'esistenza d'un « invisibile ponte gittato tra la bellezza dei suoni e quella delle forme visibili », come avevano felicemente intuito Leopardi e Baudelaire.

In ogni caso quell'intuizione unitaria gli aprì gli occhi sugli accennati fenomeni di compensazione. Alla letteratura italiana dei primi quattro secoli, osservava egli, mancò la tragedia, ma, fin dove può giungere la equipollenza delle diverse arti, i Caracceschi (Guido e Domenichino avanti gli altri) supplirono a questo difetto. Un analogo procedimento lo condusse a una migliore comprensione e addirittura alla riabilitazione del nostro vituperato Seicento; che se per alcun verso segnò decadenza, in tutti gli altri fu uno sbalzo innanzi e l'inizio vero del mondo moderno. La quale veduta parve allora eresia, ma s'impose e restò, come *res iudicata*, sentenza definitiva.

Nel mondo della musica i suoi molti saggi e discorsi su Rossini, su Verdi, sul *Don Giovanni* di Mozart, su Felice Romani, su Gluck e su Piccinni, su Listz, su Berlioz..., riboccano di dottrina e di riflessioni argute ed esatte. Ma le sue battaglie e vittorie memorabili furono due, che parevano, e non erano, in antitesi tra loro: la prima in favore delle antiche e allora dimenticate musiche italiane del Cinquecento, del Seicento e del Settecento; l'altra in favore della musica di Wagner.

« In arte, egli diceva, quello che davvero un giorno fu vivo, è infallibilmente riserbato a rivivere. E come supporre che tutta quanta la divina corrente di melodia italica, che andò da Monteverdi a Bellini o in una o in altra forma non debba rinnovellarsi nell'amore degli uomini? » Perciò ripropose e promosse gli studi sui tesori musicali italiani sepolti negli archivi polverosi dei nostri Conservatori e preconizzò il ritorno, in taluni casi la risurrezione delle musiche di Monteverdi, Carissimi, Tartini, Corelli, Pergolesi, Scarlatti, Paisiello, Cimarosa... Il tempo gli ha dato ragione.

Ferveva inoltre intorno al 1870 in Bologna, donde si propagò in tutta Italia, la polemica tra verdiani e wagneriani, questi ultimi chiamati anche « avveniristi » o « classici ». E la prima battaglia fu notoriamente vinta colla rappresentazione del *Lohengrin*, allestita da Angelo Mariani al Teatro comunale di Bologna nel 1871, e col conferimento della cittadinanza onoraria a Riccardo Wagner.

Fra i convinti sostenitori della musica wagneriana ci fu allora il Panzacchi per l'appunto. Egli poteva conciliare nel suo spirito capace l'ammirazione per le nostre vecchie musiche, per Rossini e Verdi, col gusto alle novità stilistiche e strumentali del « Barbaro immane ». Questa era davvero una maniera di fare la critica musicale colle finestre aperte sull'Europa e sul mondo.

Bisogna ad ogni modo aggiungere, che fin quando l'elogio del Panzacchi si effondeva per il *Lohengrin*, il *Tannhäuser* e *Il vascello fantasma*, egli dimostrava anche a se stesso e agli altri, che in fondo queste opere non erano la paventata « apocalisse musicale »; chè anzi alla fin dei fatti potevano farsi rientrare nella grande tradizione musicale e melodrammatica italiana. Per questa stessa ragione il Panzacchi potè dividere imparzialmente il suo entusiasmo — in pieno accordo col pubblico bolognese — tra il *Lohengrin* e *I Goti* del giovane maestro Stefano Gobatti, altro cittadino onorario di Bologna, creato in simmetria col Wagner a sodisfazione dei tradizionalisti; opera questa purtroppo non vitale, che passò come una meteora, per non essere ricordata che in qualche frizzo di Olindo Guerrini, il quale la chiamava « i *Goti* di... Panzacchi » (1).

---

(1) Nella poesia « Memorie bolognesi » ricordando le musiche che la banda diretta dal maestro Antonelli eseguiva in Piazza della Pace, il Poeta si divertiva a rievocare i momenti,

> quando Antonelli col cheppì alla sgherra
> e lo spadon sui tacchi
> cava gli applausi e i bis di sotto terra
> coi *Goti di... Panzacchi.*

Ma quando in sèguito il Nostro si recò in pellegrinaggio alle Feste inaugurali di Bayreuth, per assistervi alla prima rappresentazione della *Trilogia*, vi si comportò e ne scrisse da critico attento e severo.

Con mente latina, ricettiva abbastanza per notare che il musicista, malgrado le sue consuete lungaggini, astruserie e pesantezze, aveva « toccato più di una volta il sublime »; ma altrettanto reattiva contro quel cumolo di teorie e regole ammonticchiate e meticolosamente attuate nell'ultima evoluzione del teatro wagneriano; Panzacchi dubitò, che con tutta quella costruzione artificiosa Wagner, « per avere voluto ampliare ed innalzare oltre misura il melodramma », gli avesse fatto violenza e ne avesse « sfasciato il vero e genuino organismo ». E concluse con una profezia: « La *Trilogia* rimarrà un monumento grande dell'ingegno e dell'audacia innovatrice del suo autore; ma non inizia, a mio credere, un fecondo periodo di riforma teatrale ». Infatti, se la musica si arricchì delle originali esperienze musicali di Wagner, la sua teoria del teatro, sintesi culminate di tutte le arti, finì con lui.

Con mente latina, ho detto. Il Panzacchi ebbe invero limpidissima la percezione e istintiva la repugnanza per quel subordinare la creazione, quasi fabbricazione, poetica e artistica a un macchinoso sistema, formulario e quasi prontuario di concetti; donde l'intima discordia da lui acutamente rilevata tra « il mistico e l'indefinito », elevato da Wagner

a sostanza del dramma, e quel suo procedere logico, pedissequo, alla stregua d'un « naturalismo » voluto e ragionato. Molto meglio Verdi aveva tralasciato di far teorie e pensato unicamente a scrivere della musica, mentre i critici dissertavano e s'accapigliavano in suo nome.

Ma c'era un'opposizione più profonda tra i due mondi, il latino e il germanico: l'uno aveva a protagonista l'uomo, l'altro la natura. Antropocentrica tutta l'arte italiana, dalla pittura alla musica; e Verdi aveva voluto rendere nel canto « il grido umano » di tutte le passioni, al modo stesso che Michelangelo aveva tutto compendiato nel gesto di figure umane. Invece nel romanticismo tedesco da Schopenhauer a Wagner soggetto indeterminato e sterminato erano divenute le oscure forze elementari, naturali e cosmiche. Per questa seria ragione la voce umana era divenuta un accessorio e un episodio nel più vasto corale dell'orchestra; la quale non era soltanto succeduta, come Wagner disse, al coro della tragedia greca, umano anch'esso; ma era diventata l'espressione necessariamente polifona e sconfinata di tutto l'indefinibile e ineffabile nel mondo della natura.

Da un insopprimibile istinto latino Panzacchi fu ricondotto a Verdi.

E a Leonardo, a Raffaello, al Correggio, allo studio delle pitture murali bolognesi, alla Scuola Bolognese, ai tre Caracci, a Guido Reni, al Domeni-

chino, al Guercino,..; sui quali scrisse saggi e tenne discorsi, taluno (come quello pel centenario del Guercino) memorabile. Poichè egli fu egualmente critico d'arte e sommo.

E non soltanto storico dotto, come rivelò nello studio *Sull'arte romana*, che volle rivalutata di fronte alla greca; e in quell'altro su *Le origini dell'arte nuova*, in cui mise magistralmente in evidenza la capitale importanza di Giotto; ma critico vigile e sensibile alle manifestazioni dell'arte contemporanea; come si dimostrò nei suoi studi sui pittori Luigi Serra, Stefano Ussi ed Enrico Barbèri e nei suoi scritti sulle nuove tendenze *Dell'Arte moderna*, sull'*Esposizione Artistica di Venezia*, sui *Pittori scozzesi*, sulle *Accademie e l'Arte in Italia.*

Quanto poi egli possedesse le fonti e i documenti della nostra storia dell'arte apparve in quel suo prezioso volume: *Il libro degli Artisti*, pubblicato nel 1902; antologia di lettere, pensieri, dati autobiografici, notizie varie dei nostri pittori, scultori e architetti dal secolo XIII al XIX; il tutto bene ordinato e inquadrato da compendiosi *Proemi* dell'autore per ciascun secolo; libro utilissimo a chi voglia conoscere lo spirito, la cultura, le abitudini di vita dei nostri artisti maggiori e minori.

Panzacchi sapeva veramente quel che sapeva. E rese un grande servigio agli studiosi, mettendo a loro disposizione quel dovizioso e raro compendio, frutto di decenni di ricerche e di letture.

Tentò anche la *filosofia dell'arte*. E ne dissertò scrivendo *Sul bello in musica*, a proposito d'un libro dell'Hanslick, professore di estetica in Germania; e poi in termini più ampi nel bellissimo saggio: *Tolstoi e Manzoni nell'idea morale dell'arte.*

L'accostamento fra i due grandi artisti e pensatori nell'eguale ripudio dell'arte fine a se stessa, dove il culto del bello si fa idolatria; e nel loro accordo circa il primato della verità morale sulla bellezza, non era fortuito. Esso derivava da una medesima rigida concezione cristiana della vita. Ma nessuno vi aveva pensato. E Panzacchi ne trattò con originalità e vi ragionò sopra opponendo all'estremismo tolstoiano, che allora suscitava grandi polemiche, temperamenti dettati dal buon senso.

« L'antico buon senso dei popoli civili, scrive il Panzacchi, ha sempre distinto due categorie di atti umani, quelli obbligatori e quelli leciti. A questi secondi non han fatto mai torto l'essere niente più che dilettevoli, e noi non si è mai preteso di dedurre per questo che fine ultimo o massimo della vita fosse il piacere. Ora, se vi ha gente che in questa regione del puro dilettevole, abbia diritto di muoversi e anche di vagabondare con una certa onesta libertà, senza troppo inquietarsi d'altro, io dico che sono i poeti e gli artisti. Affermare che il piacere soggettivo generato dalla bellezza sia fine d'un'opera artistica, è proprio una così grande eresia? Il Tolstoi non ne dubita; tanto varrebbe, egli dice, affermare che fine dell'alimentazione sia il

piacere del palato. E perchè no? — domanda candidamente Panzacchi toccato nel sensibile —. Non sarà il fine unico e assoluto, ma che sia anch'esso un fine ragionevole, nessuno potrebbe negarlo; tanto è vero che un celebre fisiologo disse argutamente potersi definire l'uomo un animale che mangia anche senza lo stimolo della fame... Crede il Tolstoi che l'alimentazione umana si avvantaggerebbe il giorno in cui i cibi cessassero di essere gustosi al nostro palato? »

E con questa osservazione di... sapore squisitamente petroniano la grave questione era risolta con far salva l'eccellente cucina bolognese e la magnifica arte caraccesca.

Benchè il tema della musica e delle arti figurative fosse il prediletto, Panzacchi non fu meno fecondo negli studi di critica letteraria su poeti, narratori e drammaturghi: studi che frammezzava con altri di carattere storico-biografico, nei quali, da poeta, riusciva a fare rivivere figure singolari d'altri tempi, come ad esempio, Galeazzo Mariscotto, gran capitano di ventura ai servigi dei Bentivoglio, e L'Aretino innamorato.

Del Leopardi fece in Recanati un'elevata e commossa celebrazione centenaria, simmetrica a quella di Rossini da lui fatta a Pesaro. Scrisse saggi su Giambattista Marini, Goldoni, Alfieri, Manzoni, Pellico, Tommaseo poeta, Vittor Hugo poeta lirico, Paolo Ferrari, la Poesia del Quarantotto. Fra

i suoi contemporanei trattò più volte e con bella indipendenza del Carducci; e pure più volte del giovane D'Annunzio, che difese in una famosa polemica sul plagio, piacendogli; e discusse liberamente, abbinato al Bourget, a proposito de *Il Piacere*, spiacendogli. E poi dello Zola, del Capuana, di Giovanni Verga, Edmondo De Amicis, Matilde Serao, Anatole France, dei poeti simbolisti francesi, ecc.

Lettore assiduo, aperto alla comprensione, critico arguto, giudice equanime, laudatore, se convinto, senza risparmio, specie dei giovani; ma franco e d'un onesto coraggio nel dire con garbo e con fermezza a ciascuno il fatto suo, fosse pure l'amico più caro, quale il Carducci era per lui: tale fu il Panzacchi per tutto il tempo che tenne le scettro della critica letteraria in Italia, esercitandovi con scrupolo e diligenza il delicato ufficio di giudice invocato e temuto.

Quando avesse da disapprovare in tutto, preferiva tacere. E così, secondo me, va interpretato il suo totale silenzio intorno al clamoroso fenomeno letterario bolognese: Olindo Guerrini - Lorenzo Stecchetti.

È stato detto, nel riguardare insieme tanta mole di scritti vari, non mai voluminosi, che non v'è tra essi una trattazione di ampio disegno; non v'è, quel che si dice, l'opera. È vero.

Ed è stato pure detto con verità, che i saggi del

Panzacchi hanno spesso il taglio del discorso, della conferenza, qualche volta dell'orazione togata; dove l'Autore poteva spiegare le sue eccezionali doti di parlatore insuperabile.

Taluno ha soggiunto, che si rimane spesso col desiderio d'un maggiore approfondimento dei problemi trattati, e che qua e là si scorge attraverso la limpida superficie un breve fondo.

Ecco, superficiale, facilone il Panzacchi non è stato mai; anche se nello esporre poteva il suo procedere apparire sbrigativo e sommario. Egli era sempre sicuro di quel che diceva e, se se ne fosse dato la pena, avrebbe potuto diffondersi in ampie ed esaurienti dimostrazioni.

Certamente manca nei suoi scritti l'apparato tecnico. Essi sono nudriti di erudizione, ma questa è piuttosto dissimulata, che ostentata. Con un po' di mestiere, ognuno di quei saggi avrebbe potuto figurare come un testo laboriosamente messo insieme e documentato. Panzacchi invece rifuggì sempre da quell'uso che molti autori hanno di presentare insieme l'edificio e l'impalcatura esteriore che è servita a fabbricarlo. Compiuta la propria costruzione, ogni traccia dei materiali e mezzi da lui adoperati doveva scomparire, per lasciare in evidenza soltanto la sintesi raggiunta, nelle sue linee essenziali, necessarie e sufficienti, quasi sempre svelte, eleganti, di facile e piacevole apprendimento.

Erano queste sue sintesi il più spesso racchiuse entro non grande giro di pagine, ma quanta ricchez-

za egli non sapeva addensarvi. E sul non farne oggetto di trattazioni diffuse, vorrei qui dire una mia idea: che ciascuno di noi porta in sè un certo schema mentale, che gli dà la misura complessiva e ritmica dell'opera sua. Panzacchi saggista, ma anche oratore e poeta lirico, doveva essere compendioso, non perchè avesse corto il respiro, ma perchè era un condensatore al più alto potenziale, di pensieri, esperienze, formule espressive. Dell'opera sua bisogna quindi giudicare non dalla estensione quantitativa, ma dalla ampiezza del mondo ch'egli era portato a cogliere e a far passare nel più conciso degli schemi mentali. In fondo Panzacchi saggista non scrisse un trattato per la stessa ragione per cui novelliere non affrontò il romanzo, e poeta, fu soltanto lirico e non compose poemi.

Bisogna anche dire, ch'egli ebbe chiara coscienza di questo suo limite e lo tracciò anche in quel drammatico sonetto che contiene il suo autoritratto spirituale, pubblicato il 2 marzo 1899: *Io son fatto così*.

> Io son fatto così: con agil lena
> la fantasia s'impenna, e mi diparte
> dai battuti sentier: con agil vena
> svolgo amplissime tele a parte a parte.
>
> Ma, quando incurvo al tavolo la schiena,
> mi s'abbrevia il pensier sovra le carte.
> O dilettosa mia lenta sirena,
> che a me reggi la vita e il fren dell'arte!
>
> Penso un romanzo e m'esce un fatterello;
> il dramma nel monologo si sfata,
> e la lirica muor nello stornello.

Così vedrò passar la mia giornata,
povero vate... E povero fardello!...
Ma che giova cozzar contro le fata?

Ciò che il Panzacchi chiamava « le fata » era appunto la sua costituzione mentale. Aggiungerò, a definirla, che, a mio giudizio, essa era intimamente musicale. O m'inganno o la sirena che gli reggeva « la vita e il fren dell'arte », che improntava e governava il suo spirito armonioso, di là dalla sua struttura logica, dal suo patrimonio linguistico, dalla sua attività concettualizzatrice e dalla stessa vena poetica, era un innato senso della musica. Ho la convinzione che in Panzacchi ci sia stato un musicista inespresso nel linguaggio dei suoni, e che si esprimeva invece nella intima musicalità d'ogni prodotto della sua mente. Penso ch'egli imprendeva a scrivere, come un musicista si accinge a comporre; ma che se fosse stato compositore non si sarebbe dilungato da quel medesimo schema che misurava in lui i saggi, i discorsi e le liriche. Egli non avrebbe composto che preludi, sonate e al massimo sinfonie.

Si riguardi bene: non solo il suo periodare, anche in prosa, ha una struttura musicale, dove le combinazioni di *moto* e le combinazioni di *posa*, le arsi e le risoluzioni, le intonazioni e le modulazioni, si alternano come in una successione di frasi e periodi musicali; ma tutto l'insieme ha le linee e movenze d'una sonata o d'una sinfonia. Le sue più riuscite orazioni hanno poi sicuramente un'andatura sinfoniale, si direbbe a grande orchestra.

Guido Mazzoni ha osservato, che non è stata resa ancora giustizia a Panzacchi prosatore. Proprio così. La prosa del Panzacchi è non solo sensata e dotta, ma fra le più vivide, agili, eleganti, numerose che possieda la letteratura italiana.

Questa constatazione della profonda musicalità dell'anima del Panzacchi ci aiuterà a comprendere Panzacchi poeta.

Sotto la specie del poeta considereremo anzitutto il novelliere e l'autore drammatico, chè queste sono sottospecie della poesia.

Indubbiamente Panzacchi sentì in sè la vena del novellare. E pubblicò infatti a più riprese suoi componimenti narrativi. Sono del 1885 i *Racconti incredibili e credibili*. Nel 1900 egli raccolse in una 6ª edizione aumentata la sua produzione del genere nel volume intitolato: *I miei racconti*.

Qui oso dire che i componimenti di pura invenzione (esempio: *Coi sordini*, *Occhi accusatori* e simili), valgono poco; mentre i racconti autobiografici sono d'una vivezza, d'una plastica, a volte d'un brio indicibili. *Primo ricordo*, *La mia unica traversata*, *Primo passo*, ecc. rivelano il conversatore gradevole e il narratore di stile.

Ancora meglio riusciva nel racconto storico-biografico romanzato. Ho detto del Mariscotto e di Pietro Aretino. Ricorderò qui *Le donne ideali*, volumetto pubblicato nel 1898, contenente quattro interessanti profili femminili: *Desdemona*, *Mignon*,

Suor Hroswita e *Attala.*

Panzacchi tentò anche il teatro e cioè il melodramma e la commedia.

La sua familiarità col teatro di musica doveva indurlo e sedurlo a provarsi ripetutamente nella composizione di libretti da melodramma. Nel 1875 pubblicò a Bologna un melodramma in 4 atti: *Ettore Fieramosca,* ripubblicato nel 1880 con l'annotazione in copertina: *Musica di Cesare Dall'Olio, Teatro comunale di Bologna.*

Un certo soggetto ungherese « Janko » del secolo XVII dovette possederlo a lungo. Se ne hanno tre redazioni. La prima è un dramma in 4 atti pubblicato senza data da una Società Tipografica in Bologna. La copertina reca: *Musica di Gustavo Tofano.* Nel 1897 l'editore Ricordi di Milano pubblicò il libretto del melodramma in 4 atti *Janko,* musica, questa volta, di Primo Bandini, versi di E. Panzacchi e di Angelo Zanardini. Ma i personaggi, la distribuzione degli atti e delle scene corrispondono al dramma precedente, di cui era autore il solo Panzacchi. Soltanto Rodolfo conte Tslerazy è diventato Rodolfo conte di Esterazy. In copertina si legge: Torino, Teatro Vittorio Emanuele, Autunno 1897. In sèguito lo stesso editore Ricordi pubblicò il libretto del melodramma *Janko,* stesso musicista, stessi autori dei versi, ma in 3 atti. I due ultimi atti della redazione precedente sono divenuti la parte prima e seconda del terzo atto. Il testo è isnellito. Qualche cosa nel finale è cambiata.

Nel 1903 fu rappresentata una commedia del

Panzacchi: *A villa Giulia*, pubblicata nel 1904 col titolo: *Forte come la morte* nella « Rivista d'Italia ».

Pure pel teatro di prosa egli tradusse un dramma di François Coppée di soggetto italiano, tratto dalla storia di Pisa: *Severo Torelli.*

In complesso possiamo comunque accordarci rapidamente, ammettendo che se la fama del Panzacchi fosse affidata soltanto alla sua produzione teatrale, oggi non avremmo ragione di occuparci di lui. Aggiunta episodicamente a tutto il resto, essa rivela uno spirito mosso, un bisogno assiduo di ricerca e d'invenzione.

Ma è tempo di venire a Panzacchi poeta lirico. « Il poeta, o Signori, cerchiamo anzitutto il poeta », esclamava egli nel suo discorso su Leopardi (con una punta di polemica innominata contro quegli scienziati, fra cui il Patrizi di Bologna, che trattavano allora il Leopardi come soggetto patologico).

E invero ci troviamo qui finalmente in presenza della produzione più ricca, più frequente, più personale del Panzacchi, specchio di tutta una vita vissuta in poesia e registrata nella poesia.

Dal *Piccolo romanziere* del 1872 a *Lyrica, romanze e canzoni* del 1877, ripubblicate nel 1879 e nel 1882; a *Vecchio ideale* del 1879, a *Racconti e liriche, nuovi versi* del 1882, a *Nuove liriche* del 1888, a *Le poesie*: *Visioni e immagini* e *Alma Natura* del 1894, a *Prime Novelle* del 1898, a *Cor*

sincerum, nuove liriche del 1902; è tutta una vena copiosa che sgorga dall'anima del Poeta e scorre e cerca le vie verso altre anime; è come un filo aureo che passa per tutti i momenti salienti della sua vita e ne lega gli stati in una trama delicata ma resistente. Giovanni Federzoni ne compose amorevolmente il testo unico: un vistoso volume di 560 pagine. Troppe, penserà taluno. Forse. Ma non poche ve n'ha d'una fattura perfetta.

Ardua cosa sentenziare sopra un Poeta e sul posto che gli spetta nella scala di Parnaso e sulla vitalità dei suoi carmi, sul viatico per l'immortalità da dare o negare a questo o a quell'altro suo componimento. E che potrei dirne io, quando ne hanno trattato a fondo da maestri, con una competenza che io non ho, Guido Mazzoni, Carlo Calcaterra, Giuseppe Lipparini, Riccardo Bacchelli?

In sostanza sembra al Mazzoni, che Panzacchi sia stato miglior prosatore, che poeta. Pure egli ne vanta « dolcezza e pienezza di suoni », gli riconosce « una propria maniera, melodica, disinvolta, con effetti nè volgari, nè effimeri »; pregio cospicuo: « la duttilità squisita, una intima sonorità e melodia, non versi per musica, ma versi musicali ».

Per Lipparini Panzacchi è poeta essenzialmente « melico » e l'aggetivazione, in buona parte giustificata, ha avuto fortuna. Ma Calcaterra ha messo in opportuno rilievo tutto quel gruppo di componimenti elegiaci ed epici, quali i canti eritrei: ai morti di Dogali, ai difensori di Amba Alagi e di Ma-

callè, per « la fiorente e forte primavera d'Italia » spenta a Adua; e in quell'angoscia del poeta cittadino, già presso alla fine, ha sentito la protesta d'un grande italiano anelante all'immancabile riscossa in un'altra età vittoriosa, la nostra.

E Bacchelli ha giudicato che la poesia migliore di Panzacchi si concretò tra il 1890 e il 1900. Egli ha anche salutato il primo centenario della nascita del Poeta come il segno che la sua poesia migliore e più sua, varcato bene questo arduo termine, s'affida oramai all'avvenire « col fresco sorriso di quell'intatta giovinezza dello spirito ch'è la Poesia ».

Un altro poeta, Giuseppe Villaroel, pur rilevando qua e là forme, strutture e aggettivazioni stanchevoli, « movimenti comunissimi nel repertorio dell'epoca », ha pure riconosciuto che nelle irradiazioni liriche di propri fremiti, di proprie sensazioni e illuminazioni Panzacchi è « veramente mirabile e diremmo quasi inimitabile. Certe sensazioni d'infinito, di luci, di colori, certe notazioni di stati d'animo, della natura sono di una autenticità irripetibile ».

Al quale proposito vorrei far notare, che la saturazione che una certa epoca avverte circa l'efficacia di talune forme espressive che avevano avuto largo favore in un'epoca precedente (si pensi al marinismo, al barocco, alle musiche del Settecento, alla lirica del Quarantotto, al dannunzianesimo — poichè il fenomeno non è limitato alla poesia, ma abbraccia tutte le arti —); ebbene quella satu-

razione, che genera stanchezza e noia e provoca reazioni, nulla dice della possibilità o meno che quelle forme medesime tornino ad avere una loro riviviscenza in epoche successive, quante volte si ripresentino condizioni propizie alla loro rivalutazione e rimessa in una nuova, ancorchè inopinata, *circolazione spirituale*. Nel 1914 per es: noi riprendemmo a cantare vecchi e quasi dimenticati inni patriottici, con un entusiasmo nuovo, il quale ci sorprendeva noi stessi, che fino a poco tempo prima avevamo quei medesimi canti ascoltato con aria di sufficienza, quando non pure con noia manifesta. Non c'è quindi alcuna conclusione da trarre dal modo in cui gli uomini d'un certo tempo reagiscono alle forme espressive che valsero per uomini d'un altro tempo.

Per parte mia intorno al Panzacchi poeta mi limiterò a qualche constatazione.

Anzitutto era estremamente difficoltoso affermare una propria personalità poetica e inserirla tra il Carducci e il Pascoli. Eppure il Panzacchi l'affermò e l'inserì, acquistandosi una incontestata fama di poeta originale. Ancora oggi Guido Mazzoni gli riconosce « una propria maniera » e v'è chi parla — lo abbiamo visto — di modi panzacchiani « inimitabili e d'una autenticità irripetibile ». Il Panzacchi riuscì persino a conciliarsi, e non era facile, il rispetto e la simpatia dell'uno e dell'altro suo grande contemporaneo: del Carducci, che disse poi « d'aver perduto — colla morte del Panzacchi —

una delle ragioni che gli facevano cara la vita » e attestò di « dover molto al senso acuto e dotto del Panzacchi, che lo emendò »; del Pascoli, che sentì il bisogno di difendersi dal sospetto di esser lui un imitatore del Panzacchi; e poi nel presentare, il 1907, la raccolta completa delle *Poesie* « del Poeta buono e forte », morto da 3 anni, chiudeva la sua commossa perorazione finale, ove è un accenno al « colle dove tu moristi », interrompendola con un'esclamazione, ch'è una protesta e insieme una sintesi eloquente del proprio giudizio: « Ma che moristi! »

Infatti, domandiamo noi, quand'è che muore un poeta? Come nella leggenda medioevale il cuore degl'imperatori morti continua a battere nella tomba, così è del cuore dei poeti morti. Muore davvero un poeta, quando più non rivivono, nè più s'irradiano, nè più s'effondono i valori umani ch'egli ha cantato. Se non che « in arte — ammoniva il Panzacchi e noi lo abbiamo già ricordato, ma vogliamo ripeterlo qui — quello che davvero un giorno fu vivo è infallibilmente riservato a rivivere ».

Rileggiamo allora insieme queste terzine poetate per *Macallé*, quando in un'Italia disorientata e avvilita c'erano « i cavalieri dell'Umanità, che brindavano alle armi del Negus Negesti ».

Il Poeta comincia:

> Oh con che petti sta l'esigua schiera
> il dì e la notte ai tenui baluardi,
> fulminando la morte! Enorme e fiera
> è l'oste intorno...

Poi continua:

> O santo stuolo che in custodia avesti
> il nostro fato, e duri nel cimento
> meraviglioso ed a morir t'appresti
> sereno come a calcolato evento
> . . . .
> a te la gloria che le fronti infiora
> trasumanate, e sacri inni e trofei
> dall'Occidente ai regni dell'Aurora
> dall'ardue stelle ai flutti acherontei.

Ricordata indi l'amba maledetta onde la sera « calò Toselli in mezzo ai suoi leoni » e come lo squillo portentoso veniva raccolto dal prode Galliano e dai suoi prodi, il Poeta conclude:

> Questi, o Italia, i tuoi figli! I vivi e i morti
> voglion che tu sollevi in alto il cuore
> fra le misere gare e gli sconforti
> codardi. Un soffio d'eroico furore
> valica il mare e viene a ritemprarte
> dai lidi ove, nel tuo nome, si muore.
> O virili agonie del dubbio marte!
> O vittorie pregate innanzi a Dio
> dal dolor delle Madri!

Qui noi sentiamo battere col nostro e coll'angoscia di queste nostre giornate libiche il sempre vivo cuore di Enrico Panzacchi.

Dal dotto e dal poeta vogliamo infine risalire all'Uomo? Perchè qui tutto s'integra e si spiega.

È vero che còmpito d'una critica oggettiva è valutare il documento dottrinario o poetico in se stesso, per quello che è — salvo a sovrapporre o a contrapporre la propria sensibilità all'altrui —. Ma la valutazione finale è sempre incompleta quando il documento è avulso dalla personalità che di sè lo

improntò. Questo è poi vero più che mai per Panzacchi, che a differenza di molti autori guadagna ad esser conosciuto nella sua interezza umana.

Tutti i suoi critici — e vive con noi ancora in parte almeno la generazione che gli crebbe intorno e quella ch'egli educò —, tutti i suoi critici sono unanimi nel rendere omaggio alla grande nobiltà e generosità del suo animo; nel ricordare la simpatia profonda che emanava da lui, l'incanto della sua cordialità semplice, la sua prontezza a voler bene, a comprendere gli altri, a spendersi in loro favore. Ma pure tutti attestano a una voce l'incolmabile divario tra l'oratore e lo scrittore, tra la personalità di Panzacchi nella sua viva presenza e quel che di sè egli riusciva a proiettare sulla carta. Alfredo Oriani testimoniò in un suo discorso commemorativo questo dislivello.

Si potrebbe dire di lui, che sentisse la verità della sentenza di Goethe: « Schreiben ist ein Missbrauch des Wortes » — scrivere è un alterare l'uso della parola —. Per questo egli si rivelava tutto nella parola parlata, calda, colorita, riflesso immediato ed eloquente dei suoi pensamenti e dei suoi affetti; e di mala voglia si concedeva nello scritto. Era anche divenuto famoso come *improvvisatore* di discorsi. Capitale sua virtù insomma l'eloquenza. Alla quale tutto in lui concorreva: l'alta e imponente e attraente figura, l'arte del porgere, la voce robusta e ben modulata, il gesto pacato e significativo. Taluni suoi discorsi di portata nazio-

nale furono universalmente acclamati. Per essi egli fu detto in Italia « la viva voce del suo tempo ».

Forse la sua riluttanza allo scrivere — e sì che scrisse tanto! e che, lo abbiamo pure visto, non passava quasi anno che non fosse contrassegnato da un suo volume o saggio importante —, questa sua riluttanza a passare dall'eloquio parlato allo scritto gli valse anche la fama di pigro, di uomo cui piacesse « il dolce far niente ».

Il *dolce far niente e le distrazioni* di Panzacchi ha anche recentissimamente ricordate il Mazzoni in un vivido profilo, come caratteristiche spiccate della personalità di lui. E ha persino riesumato un dialoghetto divenuto proverbiale un tempo a Bologna tra un papà e un figliolo svogliato:

— Ma seguitando a non far nulla, sciagurato, che ti proponi di fare?

— Oh! farò il professor Panzacchi.

Dolce far niente? in una vita di studioso e di autore, di cui noi stentiamo a raccogliere le fila?

Forse in quel rimprovero non parlava che il desiderio e l'impazienza d'avere sempre di più da una mente geniale, di cui ogni lampeggiamento affascinava e pareva non costasse sforzo. Noi crediamo di non andare errati, scorgendo dietro l'inerzia opposta agli eccitamenti altrui, quasi sempre importuni, e dietro tutte quelle distrazioni, parte vere, parte intenzionali — manifestazioni pur esse della medesima inerzia —, una difesa: la difesa della propria interiorità, del proprio intimo trava-

glio, che in Panzacchi non dovette conoscere non che tregua, riposo; la difesa di quel suo appassionato e inesauribile meditare, distillare, affinare, tesaurizzare esperienze, cognizioni, formulazioni, concetti, idee. Questo faceva pure, che l'uomo così socievole a tutto preferisse il ramingare notturno e solitario; opponesse agli stimoli esterni la propria resistenza passiva, scegliesse da sè i momenti del proprio indipendente e maturo manifestarsi.

Per altro tutto rivelava in lui questa elaborazione silenziosa e continuata: la grande e vasta cultura, che non si acquista d'accatto, ma unicamente a prezzo di lunga e dura fatica; la stessa facilità dell'improvvisare discorsi, che era improvvisazione solo per gli sciocchi e per gl'ignari, mentre è noto che spende con prontezza e facilità soltanto chi ha la borsa piena; l'incontentabilità, che gli faceva differire il più possibile la conclusione d'un proprio lavoro, in un genere che in fondo non è mai finito; in ultimo la perfezione raggiunta nelle libere e piene esplicazioni della sua mente, quali furono certamente le espressioni più congeniali colla sua intima costituzione di pensatore e di poeta: le orazioni.

La supposta pigrizia non si sarebbe conciliata colla fattività minuziosa, sostenuta, programmatica che è la viva trama d'ogni alto lavoro mentale; fattività che aveva in ogni caso in lui un possente motore nelle più generose passioni che spingevano il Panzacchi a còmpiti di sempre maggiore responsa-

bilità. Primaria la sua passione per l'Italia, ch'era come la premessa fondamentale, dichiarata o sottintesa, d'ogni più ambiziosa impresa culturale. Lo studio della lingua e l'incremento della cultura nazionale egli considerò come un apostolato. E ne parlò in termini rivelatori nel suo discorso *Alla Dante Alighieri*: « Chi dice lingua dice la vita spirituale di una gente, poichè essa è, a un tempo, l'espressione delle sue energie e l'irradiazione del suo genio... Per questo la nostra lingua noi sentiamo il dovere sacrosanto di conservarla e difenderla e glorificarla per quanto possano le forze nostre ». Pochi autori contemporanei a lui gli si possono confrontare per lo studio meticoloso e amorevole della lingua italiana: Carducci, De Amicis, D'Annunzio.

Altro suo grande amore la gioventù, che lo trovò sempre accogliente e sempre pronto a dispensarsi, E quando sui giornali, specialmente letterari e artistici, si accennò una campagna di rivolta rabbiosa dei giovani verso gli anziani, egli scrisse parole accorate, ma di superiore riconoscimento: « La giovinezza, disse, non è solamente una forza per se stessa. È anche un prestigio augurale che moltiplica tutte le altre forze e dà loro un impeto irresistibile e vittorioso... Noi dobbiamo circondare quelle coscienze d'un rispetto riverente e geloso onde niente le conturbi, niente adombri e faccia vacillare...; così noi conserviamo le energie più pure e più feconde del consorzio umano... ».

Ma poi a giudicare degli oblii del Panzacchi e delle sue lontananze spirituali dalle minute e urgenti contingenze della vita, nelle quali gli animi degli uomini rimangono così spesso impigliati e irretiti, bisogna tener presente che egli ha innalzato l'Oblio alla dignità di *Decima musa*. Qui è forse la chiave di tutto. Dalla dea Mnemosine, figlia di Urano, erano nate le nove muse dilette a Giove. Ma ecco che alla fine essa generò un'ultima figlia, la Musa dell'oblio e, messala al mondo, se ne dimenticò:

> Tu non spregiarmi. Agli uomini, agl'Iddi
> mando, non invocata, i miei conforti.
> Sono la Musa dei profondi oblii,
> dell'odio spento, degli amori morti.

Gli uomini coltivano la memoria, la onorano e la esaltano, e ciò è bene. Ma non considerano che senza la funzione benefica della dimenticanza non potrebbero vivere. Nel qual concetto il Poeta non esprimeva punto una veduta pessimistica, che inclinasse a un tal quale nirvana; ma piuttosto una convinzione della salutare necessità funzionale dell'oblio per la liberazione delle forze umane e pel perenne rinnovamento della vita. Fu questa forse la filosofia più personale di Enrico Panzacchi, la più consentanea alla sua complessione idiopsichica e alla sua superiorità morale.

Ma poi fu davvero pigro il Panzacchi? pigra una vita che non fu soltanto di studioso, ma d'uomo d'azione? Egli docente, conferenziere, collaborato-

re ricercatissimo di riviste e giornali, fondatore della *Rivista bolognese* e del periodico *Lettere e arti*, direttore del *Capitan Fracassa*, poi de *L'Italie*; ma inoltre anche uomo politico, prima gregario del partito degli *Azzurri*, cioè dei liberali e radicali lealmente monarchici; poi promotore dell'unione di tutti i partiti dell'ordine; presidente dell'*Associazione Liberale*, presidente della *Federazione costituzionale*, condottiero di lotte politiche che il suo partito sostenne e vinse con lui e nel suo nome. E l'enumerazione delle sue incombenze liberamente assunte e delle sue attività in posti di sempre più alta responsabilità potrebbe continuare. Mi dicono che la città di Bologna molto deve al suo Panzacchi, ch'era una specie d'istituzione cittadina. Certo è che l'Uomo, il quale per naturale inclinazione prediligeva la vita meditativa e contemplativa, tranquilla e appartata sulle rive della sua Savena, veniva sospinto contro voglia e soltanto dalla coscienza del proprio dovere a mescolarsi agli uomini, alle loro pressanze, esigenze, beghe, gare, lotte.

Manca ancora, che io sappia, una biografia del Panzacchi. Spunti autobiografici interessanti si trovano in parecchi suoi scritti. Ma sarà forse un buon risultato di questa celebrazione centenaria, se ne scaturirà in taluno il proposito di comporre una esatta e documentata biografia dell'uomo e dell'opera sua, della sua vita pubblica e della privata. Essa potrebbe servire a raccogliere le testimonianze che ancora sussistono di fatti, episodi, aneddoti,

colloqui, la cui memoria è altrimenti destinata a obliterarsi e a svanire.

Ne verrebbe fuori un quadro assai vivo non soltanto di un uomo di eccezione, ma di quel mondo bolognese, che ebbe per più decenni in Panzacchi uno dei suoi fissi poli, intorno al quale si aggirarono frequenti memorande figure di primo piano, come Carducci, Alfredo Oriani, Angelo Camillo de Meis, Alfonso Rubbiani, Luigi Serra, Francesco Acri, Giuseppe Martucci ed altri molti.

Alcuni ricordi mi sono stati ad esempio raccontati in vario tempo.

Quando Carducci tenne in Bologna la sua celebre orazione in morte di Garibaldi al Teatro Comunale, era convenuto, per espresso divieto dell'oratore, che non si dovesse applaudire. Ma allorchè l'oratore attaccò il motivo stupendo della futura epopea che avrebbe cantato l'Eroe e le sue gesta, Panzacchi scattò in piedi e dette il segnale d'un applauso irrefrenabile che non finiva più.

Un altro aneddoto concerne una delle sue distrazioni autentiche. Era venuto a Roma Sottosegretario per la Pubblica Istruzione nel Ministero Saracco (24 giugno 1900-15 febbraio 1901), ministro Niccolò Gallo agrigentino, altro formidabile oratore e autore anch'egli di studi di estetica. Aveva preso in affitto una stanza mobiliata in via Sistina e a tarda sera, da quel nottambulo impenitente che fu sempre, Panzacchi rincasava accompagnato dal suo fido amico, storico di vaglia e funzionario alla Minerva, Vit-

torio Fiorini. Ma sì! vatti a ricordare qual'era il portone di casa. Ed ecco i due pazientemente a provare la chiave nei vari portoni, di destra e di sinistra, quando sopraggiunge una pattuglia di guardie di pubblica sicurezza, naturalmente s'insospettisce di quelle manovre e ferma i due messeri. Delizioso inganno, che divertì moltissimo i due, specie quando Fiorini si provò a dire — forse con aria sorniona — che quell'omone lì, specie di fattore di campagna, era una eccellenza, un vice ministro. Più egli insisteva e meno era creduto. Alle corte, per non finire in Questura, i due dovettero metter fuori le carte. Panzacchi stesso, col miglior garbo, si adoperò a togliere d'imbarazzo le due povere guardie piene di confusione, e troncate le scuse le invitò a collaborare alla ricerca, nella quale esse finalmente riuscirono.

Di siffatti ricordi ve n'ha innumerevoli e confluiscono a dare un'immagine fedele della bonomia. originalità e geniale superiorità dell'Uomo.

Raccogliamo le vele. Enrico Panzacchi fu e rimane una delle più nobili ed eminenti figure dell'Ottocento italiano.

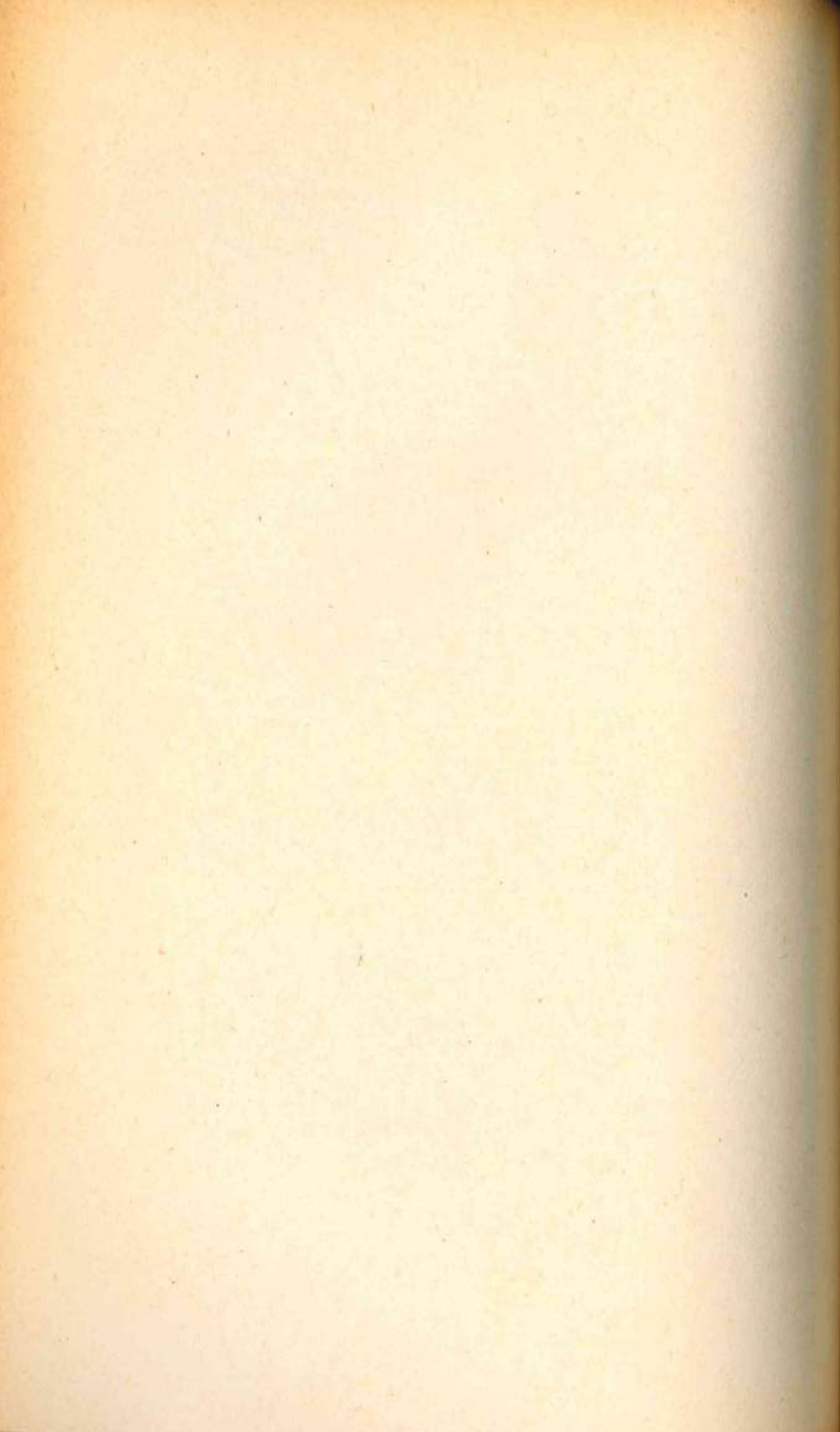
L'Ottocento! uno dei più grandi secoli della storia d'Italia: un secolo che s'innalzerà nella prospettiva dei tempi e degli evi sino ad apparire leggendario, quanto più lo si riguarderà da lontano.

Noi suoi eredi diretti possiamo già rendere giustizia a quel secolo così ricco di fati, misurandolo dalla

vigorosa polemica che ci è stata necessaria per sottrarci alle sue potenti suggestioni, liberarci dei suoi inevitabili errori, battere vie nuove.

Un secolo che nasce con Leopardi, Bellini e Mazzini e muore con Giuseppe Verdi non può essere stato che un grande secolo. Il quale fu tutto costellato di astri di prima grandezza e di astri minori, fulgenti anch'essi, in ogni parte d'Italia e in ogni campo della vita nazionale.

Nella meravigliosa costellazione di astri maggiori e minori che fu la dotta Bologna della seconda metà del secolo XIX Enrico Panzacchi non fu satellite di nessuno, pianeta di nessun sole; ma un astro che rifulse di luce propria.

Lasciamo agli astronomi della storia di misurare le diverse grandezze e distanze. A cento anni dalla sua prima accensione, noi possiamo testimoniare che la luce che emanò da Enrico Panzacchi risplende ancora; ed esprimere la convinta certezza ch'essa continuerà per propria virtù a illuminare anche in futuro il cielo della Patria.

ESAME CRITICO DI MARINETTI E DEL FUTURISMO

Può sembrare strano — certo non è frequente — che un filosofo si occupi di poesia e di poesia futurista.

La singolarità del caso apparirà tuttavia minore, chi conosca la mia annosa assidua opera intesa ad abbattere frontiere artificiali tra i diversi domini dell'attività mentale e spirituale; a stabilire il più possibile contatti, accordi, comprensione, collaborazione; ad attingere per mio conto ispirazioni e ammaestramenti in tutti i campi; a far sentire a mia volta — dovunque mi si offrisse l'opportunità — se non proprio il peso, il senso e il valore del ragionar filosofico.

Posso assicurare che questo mio procedimento, tale a mio giudizio da essere innalzato a dignità di metodo, mi ha profittato molto, perchè è valso a rivelarmi parecchie verità, che avrei altrimenti ignorate. Ho compreso, per esempio, che quando il matematico compie una sua sintesi costruttiva, colla

---

* Pubblicato in « Rassegna Nazionale », Roma, giugno 1938-XVI.

quale pone in essere un modello di pensiero assolutamente originale, valevole solo nella mente dell'uomo, e a cui nulla corrisponde nella realtà, ebbene quel matematico in tal caso ben poco si distingue dal poeta. Ho compreso pure che un'idea, una vera idea, è una sintesi viva inclassificabile, che noi solo per una vieta consuetudine o per comodità di studio chiamiamo idea filosofica, idea religiosa, idea matematica, politica, giuridica, poetica, ecc.; mentre essa ha tutti questi attributi insieme e altri ancora indefinibili, perchè, come ogni ente vivo, possiede tutti — commisti fra loro — gli attributi inesauribili e misteriosi della vita.

Ragionerò dunque di poesia prescindendo da tutte le classificazioni fatte. E avremo una conferma di più di questa verità: che quando noi badiamo più alle funzioni mentali, che ai loro prodotti, le funzioni ci appaiono incredibilmente più vicine tra loro di quanto non sospettavamo.

Dirò sùbito che la personalità e l'opera di Marinetti mi hanno sempre interessato anche oltre il fatto della poesia, appunto per quel misto di filosofico — che poi non era poco — che la rivolta futurista impegnava.

Una certa affinità intrinseca c'è tra la posizione del filosofo in generale e quella assunta dal Futurismo. Forse anzi per questo Marinetti, che ha detto tante male parole a tutti, letterati, filologi, archeologi, storici, critici..., nessuna ne ha avuta mai con-

tro filosofi e filosofie, nè mai ha ceduto alla facile seduzione di adoperare nei nostri confronti quei sarcasmi e quelle ironie di dubbio buon gusto, che corrono come luoghi comuni sulle bocche di molti.

Marinetti ha intuito che un filosofo è sempre, o pretende di essere, se non proprio futurista in senso specifico, un « avvenirista ». Il pensiero filosofico, tuttochè sembri ruminare di continuo la propria storia, cioè il passato, si rifà continuamente da capo ed è sempre proiettato nel futuro.

Debbo ad ogni modo aggiungere che nei riguardi di Marinetti e del Futurismo il mio interesse non si limitava a tale generica e remota similarità di posizioni.

Anzitutto c'è stata una ragione storica, che solo gli uomini della mia generazione possono testimoniare in pieno. I giovani d'oggi trovano una quantità di porte sfondate che allora erano ermeticamente chiuse o passaggi che non esistevano punto.

Il primo « Manifesto futurista » di Marinetti è del 1909, di soli 5 anni anteriore alla conflagrazione europea, all'esplodere della tragedia immane, all'accendersi dello immenso rogo in cui dovevano bruciare le scorie di un mondo consunto, fallito in quasi tutte le direzioni: i reliquati di un passato immeritevole di durare, del quale si salvava e dal quale salvava solamente una perentoria volontà di rinnovamento totale, un sano profondo istinto rivoluzionario, un bisogno sincero di reale « instauratio ab imis ». Per tutti questi fermenti dissolvitori

la guerra fu anche una rivoluzione. Peggio pei popoli che non l'hanno inteso e sono tornati o hanno preteso di tornare allo « statu quo ante », come se la guerra non fosse stata. L'Italia l'ha inteso per la prima, epperò marcia, sotto i segni del Littorio, alla testa di un'Europa ch'è ancora da rifare.

Dell'imminente cataclisma dal volto bifronte di catastrofe e di palingenesi Marinetti mirabilmente colse i segni premonitori, bandì formule, precorse vicende, in quei suoi « Manifesti » che si allinearono in ordine di battaglia dal 1909 al 1913. Con essi egli urlò il suo: « no! basta! » a un mondo-massa iprocritamente utilitario e quietista fino alla viltà, e di uomini-massa, anche se eminenti per ingegno e dottrina, ma rimpiattati a crogiolarsi entro ripari fittizi, nelle trincee cartacee e nei cantucci eruditi di tutte le tradizioni. Confrontata con gli avvenimenti successivi quella serie di « Manifesti » marinettiani e più specialmente il suo « Programma politico futurista » dell'11 ottobre 1913, ci appare oggi come una mobilitazione spirituale prebellica stupefacente, un'anticipazione profetica incitante, evocatrice di una nuova storia essenzialmente congeniale con la storia d'Italia, che doveva erompere, tra le tempeste, dalla guerra e dalle convulsioni del dopo-guerra, queste ultime provocate ancor'esse da un passato e più ancora da un passatismo ch'era duro a morire.

Ma il valore storico dell'opera di Marinetti, inconfutabile e incancellabile come la storia stessa,

non è ancora tutto quello che poteva accostare l'esplosione futurista alla mia attenzione di filosofo, oltre che alla mia simpatia d'Italiano stanco di retorica, di giolittismo, di parlamentarismo, di demagogia.

C'era in più qualche cosa di sostanzialmente filosofico che avvicinava il Futurismo e la poesia rivoluzionaria di Marinetti al mio lavoro di rivoluzionario silenzioso, occupato parte a demolire, parte a rifare l'edificio delle vetuste e venerande strutture secolari, millenarie, del pensiero europeo. Edificio ancora oggi imponente e ingombrante! entro il quale le menti si aggirano tuttora pigramente, o si sdraiano a sbadigliare il loro pensiero negli schemi di una tecnica logico-categorica da museo, passivamente accettata, quasi fosse il fato della mente dell'uomo, e malgrado si riveli alla prova fonte d'infinite, pericolose, dannose fallacie e incapacità.

Pur ignorando questo mio travaglio rivoluzionario di riforma filosofica, Marinetti ha pensato e agito a colpi d'intuizione come se lo conoscesse.

Io non toccherò qui che pochi punti, tre, che mi sembrano sufficientemente probanti.

Primo punto. Nella sua secessione totale dal mondo del passato Marinetti rigettava in blocco senza discussione tutte le costruzioni concettuali, dottrinarie, teoretiche, che lo sorreggevano. Alle intelaiature di concetti sovrapposti artificiosamente all'azione e alla vita, egli contrapponeva un dinamismo interiore indipendente, che si collocava a di-

retto contatto con le più intime scaturigini della vita e dell'azione, insondabili, autonome, immensamente più ricche di qualunque definizione o concetto.

Si potrebbe esser tentati di giudicare questo atteggiamento mentale come intinto di « bergsonismo ». Credo anzi che il richiamo sia stato fatto. Io lo nego recisamente. Poichè caratteristico della filosofia di Bergson — vera « philosophie pour dames », che deve all'eleganza del dettato, più che a una sua intrinseca profondità e a reale originalità la sproporzionata voga che ha avuto, anche fra noi — è avere collocato il suo « élan vital », come potere a sè stante, di là da tutti i poteri del pensiero riflesso, quasi sorgente miracolistica, incaricata di fare tutto e di spiegare tutto, mentre il pensiero se ne starebbe interdetto e mortificato in un angolo a guardare, spettatore passivo ed estraneo. Marinetti no. Egli proclama che « intuizione » e « intelligenza » non sono due domini distinti e separabili e adopera tutta la forza del pensiero, reintegrato e rianimato alle fonti misteriose della vita: lo piega, l'impiega, lo dirige, lo spinge, lo lancia in tutte le nuove direzioni volute, lo adopera in una parola come un'arma della vita stessa e delle sue conquiste. E così facendo egli si oppone alla filosofia bergsoniana, arbitraria e inconsistente, da cui si può giungere tutt'al più al dadaismo. Egli sta invece tutto nell'ambito della più moderna e progredita « filosofia critica ». È infatti proprio di questa filosofia ricono-

scere sì le più intime e ricche scaturigini delle nostre funzioni costruttive e creatrici, senza per questo estraniarne il pensiero e depotenziarlo, quasi inutile escrescenza e superfetazione, ma anzi armantdosene e armandolo meglio come complesso di funzioni strumentali e tecniche. Io son solito di compendiare questa posizione nella formula: « i concetti sono dei cattivi padroni, ma possono e debbono diventare dei buoni servitori ».

Secondo punto. Riguarda la crisi della parola, quella che può anzi dirsi: « tragedia della parola ». Teoreticamente la parola non significa più nulla. Coi progressi della scienza perseguiti e ottenuti tutti da almeno un cinquantennio in via matematica, e coi risultati di una più rigorosa critica delle strutture mentali, è caduto definitivamente quell'ontologismo verbale », la più ingenua, rozza, eppure persistente filosofia o concezione sostanzialista, che faceva della parola l'espressione diretta, fedele, necessaria e sufficiente, lo specchio e riflesso immediato e veridico della essenza delle cose. La negazione di questo « realismo verbale » si è via via estesa dalle singole parole alle strutture grammaticali e sintattiche, e oggi da queste, ancora più in fondo, alle stesse funzioni logico-categoriche della mente, con le quali per millenni era stata identificata dogmaticamente la costituzione della realtà universa.

Or la parola, deposta dal suo millenario trono teoretico, ontologico, perduto ogni legame intimo e necessario, ogni rapporto di equivalenza biunivoca con

le realtà da essa contrassegnate, ha invece serbato intatto il suo ufficio, anzi ha acquistato una importanza maggiore e indiscutibile, come « linguaggio dei valori umani ». In questa sua relazione esclusiva ed assoluta la parola ridiventa « verbo, logos, funzione eminente della vita, vita essa stessa, azione ». Ciò avvertiamo noi già nella quotidiana attività sociale. Ma diviene anche più evidente in quella culminazione della potenza della parola che si celebra nella poesia. « Il poeta, osservava Leopardi con una riflessione degna di Vico, riconduce nella parola il sensibile, il particolare, il concreto, ne fa un'altra volta, quale era alle origini, *una creazione nuova* ».

Ed ecco in questa situazione critica inserirsi per vie proprie la rivolta di Marinetti col « Manifesto tecnico della letteratura futurista » dell'11 maggio 1912 e col manifesto dell'11 maggio 1913: « Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà ». Contro la sintassi, « cifrario astratto », « specie d'interprete o cicerone monotono », egli reclamava già allora la distruzione del periodo tradizionale, la necessità del « tuffo della parola essenziale nell'acqua della sensibilità », il diritto del poeta di riplasmare la parola, ricostituirla liberata da ogni sovrastruttura inespressiva, inventarla, farne « una creazione nuova ». Nè più ne meno che come Leopardi.

Nello estremismo dei due « Manifesti » marinettiani c'è indubbiamente l'esasperazione di un

processo storico spinto sino alle ultime conseguenze. Ma in sè questo sforzo di svincolare la parola dalle inessenziali correlazioni grammaticali e sintattiche, per rifonderla nel crogiolo dell'invenzione ed espressione autentica di valori umani, non ha nulla che si possa dire illegittimo, ha anzi antecedenti illustri, a partire dal Vico.

Certo Marinetti per primo non vuole che tutti parlino il linguaggio disarticolato delle interiezioni e delle onomatopee, con cui la parola viene quasi restituita a quello che dovette essere il linguaggio delle più remote origini. Ma nessuno può contestare a Marinetti poeta di vivere il suo processo con assoluta indipendenza e originalità, con una ricerca libera, condotta d'altronde a proprio rischio e pericolo, di nuovi, più personali e meglio adeguati mezzi espressivi.

Terzo punto. Quali erano le concezioni filosofiche dell'estetica al tempo in cui sorgeva il futurismo di Marinetti?

In Italia veniva acquistando voga un'« estetica » che derivava dal razionalismo tedesco settecentesco, riverniciato con una tinta hegeliana. Essa riduceva la poesia e l'arte all'equazione « intuizione = espressione »; equazione arbitrariamente istituita, inverificabile nel primo dei suoi termini, insufficiente a rendere in ogni caso l'immensa complessità dei fatti di poesia e delle funzioni della bellezza. Riprova di tale insufficienza: l'incapacità organica di quella « estetica » di comprendere (a dir poco!)

Dante. Dunque nessuna luce dalla parte della filosofia corrente. C'erano i miei « Valori umani » del 1907. Ma chi li leggeva in Italia? Neppure Marinetti.

Nella letteratura e nell'arte militanti si professava il dogma dell'« imitazione del vero, dell'imitazione della natura »: dove rimaneva sempre insoluta, perchè mal posta e insolubile, la questione palleggiata a più riprese tra scuole contrastanti, se per « vero » e per « natura » si dovesse intendere l'aspetto delle cose particolari realmente esistenti (« verismo »), ovvero la loro forma prototipica e come tale perfetta (« accademismo »). In ogni caso si era rimasti alla « mimésis » platonica, insufficientemente corretta dalla « poiésis » aristotelica.

Ancora: che cosa era poi in sè codesta « natura », con cui poesia e arte venivano esortate a tenersi in costante rapporto alimentare? Qui occorrerebbe un troppo lungo discorso a chiarire la reale situazione degli spiriti, almeno in questo nostro mondo occidentale, così sovraccarico di storia, di esperienze, di cultura.

Accennerò soltanto questo: che quando all'uscita dal Medioevo la cultura si venne secolarizzando e fu sentito il bisogno di contrapporre alle superne fascinazioni della fede religiosa un ravvivato senso della natura, codesto « ritorno alla natura » non avvenne se non attraverso una serie di approssimazioni successive che impiegarono quattro secoli: dapprima imitazione dei classici dell'antichità, poi Ar-

cadia, poi illuminismo e concetto o empirico o razionalista della Natura, poi ancora in reazione all'illuminismo il romanticismo, indi in reazione al romanticismo il verismo, e in reazione al verismo il nuovo senso cosmico e religioso della natura; comunque in ogni trapasso: o letteratura o filosofia. Di un rapporto ingenuo, spontaneo, puro e semplice con una natura schietta, elementare, di prima mano, neanche a parlarne. E, curiosamente, neppure in questa ultima fase! malgrado la raggiunta evidenza di un concetto più chiaro. Ciò, in parte dovuto all'arruffio del coesistere babelico di tanti e così diversi linguaggi poetici accumulati e mantenuti senza discernimento dalla tradizione; in parte per l'immaturità dello stesso processo di accostamento degli spiriti al senso cosmico della vita. Basti riflettere che, malgrado ogni sicuro progresso del nostro sapere scientifico, la nostra fantasia è rimasta al geocentrismo e all'antropocentrismo, all'ilozoismo e all'antropomorfismo...; a tal punto da averne fatto un canone estetico: « il poeta deve animare le cose », « il poeta deve far vivere anche ciò ch'è inanimato », « il poeta deve personificare... »; e giù prosopopee e ipotiposi, avanzi stracchi e frusti del più arcaico animismo, oggi ancora in onore, come nel più primitivo passato. Conclusione: noi non abbiamo ancora la fantasia del nostro sapere, la poesia del nostro secolo. La scienza vince in fantasia la poesia tradi-

zionalista (1).

In questa fase, caotica per il soverchio ammonticchiarsi di tradizionalismi estenuati, disorientati e disorientanti, Marinetti disse la sua parola semplice e chiara: e fu di riabilitazione dell'istinto e di esaltazione del senso cosmico della vita; di rifiuto a prestare alla materia i sentimenti umani e di accettazione di tutte le verità scientifiche (le turbe di elettroni, i moti browniani, ecc.) come sostanza poetica; di riconoscimento delle funzioni poetiche operanti nella stupenda tecnica delle più moderne invenzioni; fu infine tutto un inno ditirambico alla vita trasfigurata dalla macchina, alle nuovissime possibilità realistiche di emozione e di bellezza: la velocità e la simultaneità.

È stato osservato che Marinetti non era il solo a nobilitare l'istinto e a cantare il senso cosmico della vita, e si sono rintracciati esempi in Germania e in Francia.E che perciò? Indubbiamente egli ha professato le sue convinzioni con assoluta indipendenza e con originalità di motivi; e dove altri s'impaludava nel brago della sessualità e della cogitatio libidinosa, egli può vantare una sua tempestiva celebrazione dell'istinto guerriero, aggressivo, agonale, spavaldo, frontale, che sa collocarsi con l'orgoglio delle sue certezze alla più breve distanza dalle forze avversarie; una predicazione consona alle grandi vicende storiche del nostro tempo e la più appropria-

---

(1) V. *La crisi della poesia* in *Verità dimostrate* (Vol. V).

ta ai compiti eroici che la storia doveva imporre al popolo italiano.

V'è poi chi è disposto ad ammettere tutto ciò, ma ne deduce il carattere contingente e traseunte del movimento marinettiano e futurista. Taluno gli ha contato addirittura quattro soli anni di vita, dal suo nascere. Tal altro lo dà per esaurito con la guerra, e lo confonde coi conati di rinnovamento novecentista, per esempio in architettura. Tal altro ancora lo giudica fallito nella poesia e nella grande arte, ma vittorioso nell'arte decorativa; e via dicendo.

A me sembra che a ragionar filosoficamente della vita e vitalità dell'idea futurista, indipendentemente dalle opere prodotte e dalle persone producenti, si possano fare due considerazioni.

L'una: che in qualunque situazione spirituale ci saranno sempre delle frazioni di avanguardia, sicchè può dirsi che abbia ragione Benedetta, quando rivendica al Futurismo in genere una funzione perenne di mobilitazione di tutte le avanguardie, di tutti i movimenti di secessione, degli sperimentalismi tentacolari.

L'altra: che il « Futurismo » può costituire una terza alternativa aggiunta al « Classicismo » e al « Romanticismo », considerati anche questi non come due movimenti letterari localizzati nel tempo, ma come poli perenni pur essi, entro i quali si muove lo spirito umano, quando dominato dal senso « apollineo » della misura, quando agitato dal furore « dionisiaco » dello smisurato e dell'infinito.

Si è avvicinato da più d'uno il Futurismo al Romanticismo e se n'è fatto una sottovarietà romantica. Errore. E basterebbe a dimostrarlo il manifesto dell'aprile 1909: « Uccidiamo il chiaro di luna ». A mio giudizio, se il momento caratteristico del Classicismo è la « ragione » equilibratrice, e quello del Romanticismo il « sentimento » arroventato fino alla passione, l'epicentro del Futurismo è l'« istinto »quale forza elementare cosmica. Checchè se ne pensi nel merito, si deve riconoscere ch'è vanto del genio italiano aver dato una definizione, un programma e una consistenza storica a questa terza alternativa, e averla fatta accettare nel mondo, a prezzo di ben dure lotte, con impronta italiana.

A conclusione e conferma di questo « esame critico di Marinetti », aggiungerò alcune osservazioni sul suo « Poema africano della Divisione 28 Ottobre », la più recente e la maggiore delle sue opere di poesia.

A proposito della quale si sono manifestate le reazioni più diverse delle più diverse sensibilità critiche. Nulla di male in ciò. C'era da aspettarselo. E ci sarà sempre da aspettarselo con opere che si mettono risolutamente fuori d'ogni consueto schema e ragguaglio.

Quello che bisognava non accadesse e che bisognerebbe non accadesse più, si è che a motivo di una diversa sensibilità poetica o veduta teorica si trascendesse in apprezzamenti sulla persona di Ma-

rinetti. Sotto questo rapporto vorrei anzi aggiungere un ammonimento, che a parer mio dovrebbe divenire un proposito generale: « sprovincializzare l'Italia ».

Malgrado innegabili progressi, persiste nella nostra letteratura e filosofia e nella nostra critica letteraria e filosofica uno spirito piccolo-borghese. Quando voi non dite esattamente quello che altri pensa e si aspetta che voi diciate su un dato argomento, lo mettete di cattivo umore e sono insulti, invettive, « stroncature ». Recentemente Bruers si è espresso a dovere contro codesta mania tutta nostrana delle « stroncature ». Quest'angustia ricettiva e selettiva dei valori intellettuali e spirituali di produzione nostra — chè per gli stranieri si eccede in senso contrario — non fa onore alla cultura italiana. Nessuno vuole un latitudinarismo piatto e indifferente, ma il conformismo, specie in letteratura e in filosofia, sarebbe la morte della letteratura e della filosofia. L'attrito critico è necessario alla vita del pensiero, solo che esso deve rispettare il presupposto, che la moltiplicazione delle alternative è indice di ricchezza e potenza dello spirito umano.

Per quanto poi concerne la personalità di Marinetti, mi sembra un fuor d'opera giudicarla da singole sue manifestazioni fatte in tempi diversi e presegli alla lettera, quasi avesse voluto con quelle, più che esprimere uno stato lirico e compiere atti di combattimento, adattandoli alle necessità dell'ora, scrivere, con uno spirito immobilizzatore in contra-

sto coll'idea futurista, un trattato teoretico. Ma sicuro ch'è facile scoprire contradizioni nelle varie presentazioni che Marinetti ha fatto, in epoche diverse, delle sue tesi rivoluzionarie. Soltanto questo prenderlo in parola e puntare sulle contradizioni sarebbe ingeneroso quanto inefficace. Intanto egli potrebbe rispondere come Zaratustra a chi gli obbiettava: « Tu insegni oggi il contrario di quello che hai insegnato ieri ». « Già appunto, ma oggi non è ieri ». La verità è che Marinetti ha dovuto sempre dibattersi, per quella tale tirannia dei concetti cui s'è accennato in principio, in un'antinomia insolubile: la necessità di dare con un insieme di definizioni coerenti una qualche impalcatura concettuale e una consistena dottrinale al suo Futurismo, e l'impossibilità di darla in termini stabili e definitivi, per la contradizion che nol consente. Invece la parte più agevole a concettualizzare, ch'era la « tecnica futurista », egli non solo l'ha mantenuta, ma perfezionata.

Comunque l'essenziale di questo movimento è il movimento, e non sta quindi nelle formule teoretiche e nel loro impiego tattico, bensì nelle forze spirituali che sprigiona e nelle creazioni che pone in essere. Da queste e non dalle formule bisognerà giudicare Marinetti e l'opera sua.

E allora noi ci troveremo in presenza di un fenomeno, che, se non ha una coerenza verbalizzante, ha una sua magnifica coesione e continuità spirituale: cioè una sintesi superiore di poesia e di

vita, dove il poeta fa tutt'uno con l'uomo. E poichè in questa sintesi vivente la sincerità dell'ispirazione, la fedeltà al proprio ideale, l'implacabile volontà di poesia sono in Marinetti collaudate dalla sua costante prontezza a pagare di persona, ecco che una triplice equazione perfetta si stabilisce tra l'uomo, il poeta e il combattente: esemplare umano rarissimo a questo mondo, che ha singolari riscontri nei due massimi poeti italiani dell'idea e del combattimento: Gabriele d'Annunzio e Benito Mussolini.

Ora nel « Poema africano » c'è tutto Marinetti, l'uomo, il poeta, il combattente, fusi in una perfetta unità e non per un'addizione, ma per una moltiplicazione di questi termini fra loro.

L'uomo. Nato in Africa, allattato da una schiava sudanese, cresciuto a contatto con le mille suggestioni di un continente misterioso e con una società esotica remotissima dalla nostra: egli ritrova ora in Etiopia intatte le sue prime sensazioni organiche, vibrazioni, emozioni, immagini di un mondo non mai dimenticato, impresso anzi negl'imi strati del suo stesso plasma. « Nessuno pensi, ammoniva Goethe, di poter cancellare le impressioni della prima età ». In Marinetti esse sono tutte lì in una ridesta sensibilità bizzarra, divenuta frattanto accessibile all'amalgama di tutte le esperienze: dalle più primitive alle più raffinate, dalle bestiali alle umanissime e patetiche (si pensi al filo aureo, ricorrente nei momenti più inattesi, delle « tre pu-

pe »! o alla tenerezza di quel « No fui qualche volta distratto ora non più », dialogato mentalmente nel notturno dall'amba Tzellerè).

Il poeta. Egli passa da uno stato lirico all'altro senza soluzione di continuità. In lui ogni esperienza nuova si traduce immediatamente in una emozione poetica e in una visione estatica, che trasfigura la realtà e ne fa materia incandescente del poema. La quale sbalza e scorre in piena, conglomerato in una massa sola tra vulcanica e torrentizia. Per questo Marinetti ha potuto, anzi dovuto annotare o dettare il poema, caso più unico che raro, nel momento stesso dell'azione e del combattimento.

E il combattente. Vive ora per ora tutta la guerra africana, trasfondendo nelle necessità spesso rudi, brutali, disumane, repugnanti della milizia severa e responsabile, tutto l'ardore del sacrificio, la passione di « servire nel modo più sintetico la nuova Italia di Mussolini », la gioia di vivere « l'unica bella avventura sentimentale coronata da un'amorosa fusione con la Patria ». Il suo appello a « scrittori e artisti d'Italia » (pag. 24-6), riboccante d'Italia e d'Africa, è un alto proclama di guerra per l'Impero da conquistare, ma anche contro i residui marginali di miserie interne da combattere. In esso si riassume, come ho accennato, con un bel segno di moltiplicazione, il monomio dei tre fattori: l'uomo × il poeta × il combattente.

In quanto all'ordito e allo stile di questo « Poe-

ma africano » dirò poche cose che riguardano la
« simultaneità » e « le parole in libertà ».
La « simultaneità » è in natura ed è più parti-
colarmente una legge della vita e della psiche. È la
legge dell'immanenza di tutto in tutto. Attuarla nel
discorso poetico, sopprimendo distanze, addensan-
do apposizioni e scorci entro scorci, imprimendo al
dettato lo stesso ritmo veloce, multiplo, polifonico,
proiettivo delle vicende interiori ed esteriori, ora
puntualizzando l'azione col verbo di tempo finito,
ora dilatandola illimitatamente col verbo all'infi-
nito, dando inoltre un nuovo ufficio all'aggettiva-
zione, all'interpunzione e così via, era certo quan-
to di più arduo un autore potesse proporsi. Natu-
rale, chi in poesia procede sine lege, lo fa perico-
losamente e ha diritto di farlo a un sol patto: riu-
scire. L'opera poetica deve avere in se stessa e in
sè sola la propria sufficienza e giustificazione; es-
sa vive se e in quanto e fino a quando riesca a co-
municare, a far rivivere in altri soggetti i propri
valori.

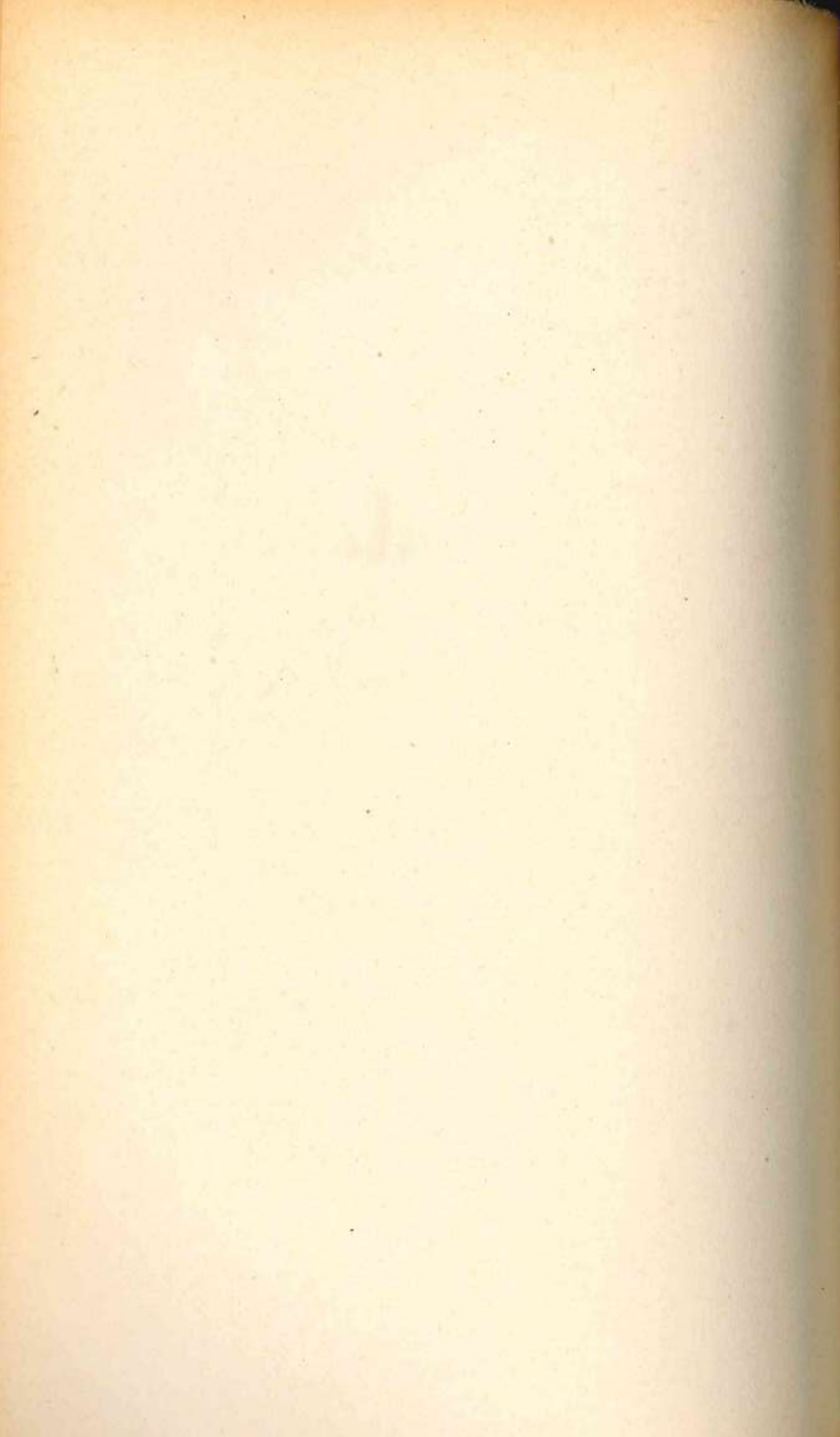
Marinetti chiama « simultaneità » le 59 lasse del
suo Poema e v'impiega una tecnica più vigile e ac-
corta nella sua vibratile sensibilità, che non nelle
opere precedenti. Ancora nel poema di « Adriano-
poli », ottobre 1912, egli chiedeva alla disposizione
grafica delle parole nelle pagine e tavole un ausi-
lio alle impressioni simultanee. Nell'« Ode al Gol-
fo di Spezia » la simultaneità s'era fatta più inti-
ma. Massimo è in questo « Poema africano » lo

studio di proiettare in un fascio momenti simultanei dal di dentro, a rendere una esperienza integrale, uno stato d'animo globale. Com'è destino proprio d'ogni opera di poesia, della riuscita del processo testimonierà unicamente la capacità d'irradiazione che il Poema dimostrerà a contatto con le menti disposte ad accoglierla. In me molte pagine hanno lasciato un'emozione profonda.

Circa l'impiego delle « parole in libertà », non ho bisogno di ripetere, ch'è un diritto del poeta svincolare il proprio dettato dai regimi sintattici, ritmici e metrici dell'uso comune e tradizionale. Avvertirò soltanto, che lo stile parolibero esige da parte del lettore o ascoltatore una sua collaborazione, un certo « attivismo » di reazioni interpretative e integrative; ciò ch'è il contrario della abitudinaria supina ricezione di un discorso, il quale segua le comode forme del dire comune. Senza questa attività ricettiva, inutile attendersi di comprendere e, meglio ,risentire in sè i valori poetici marinettiani.

A questo punto qualcuno sarà tentato di chiedermi, se io non abbia riserve e obbiezioni mie da fare. « Possibile, si dirà, che Orestano non ne abbia una sola? » Rispondo subito che me ne astengo per due buone ragioni. In primo luogo per coerenza con un mio « Pensiero » (inserito col n. CCLXXI nel volume: « Pensieri, un libro per tutti »). « Quando sentite fare grandi elogi di taluno, aspettatevi sempre un « ma ». È quello l'ultimo rifugio del-

l'amor proprio di chi loda ». Ebbene, per mio conto mi sentirei umiliato di fronte a me stesso, se dovessi aver l'aria di provvedermi di un tal rifugio per un mio amor proprio che non è affatto in questione.

E poi, perchè Marinetti ha scelto per il suo « Poema » — la maggiore battaglia del suo futurismo —, tra infinite possibilità di espressione che erano alla sua portata, la più inusitata, la più difficile, la più audace. Anche per questo egli s'impone al nostro rispetto. Alla fin delle fini, qualunque cosa io o altri possa sentenziare, pro o contro, un'opera come la sua non può avere per giudice che la storia.

L'OPERA LETTERARIA DI BENEDETTA *

Benedetta scrittrice e pittrice appartiene per grandi linee al movimento futurista. Ma la sua personalità, se non si può dissociare da quella di Marinetti, deve esserne distinta.

Nulla dirò della parte pittorica, nella quale sono affatto incompetente, e mi atterrò alla parte letteraria, nella quale sono pure incompetente, ma un poco meno.

E dimostrerò che l'appartenenza di Benedetta al Futurismo va intesa con molti grani di sale. Almene per due ragioni:

la prima che Benedetta scrittrice era *preformata* avanti la sua adesione al Futurismo;

la seconda, che anche dopo questa adesione Benedetta ha conservato le sue caratteristiche originali e le ha sviluppate per vie proprie.

« Mia uguale, non discepola » — l'ha proclamata Marinetti presentando con accese parole il volume di *Gararà*. E in questo saluto c'è più che un

---

* Discorso al Circolo Romano Donne Artiste e Laureate, tenuto il 21 marzo 1936-XIV.

gesto cavalleresco. C'è — a parte la equazione di uguaglianza, di cui lasciamo arbitro Marinetti — il riconoscimento di una verità di fatto: Benedetta non discepola.

Anche questa verità può essere dimostrata con due serie di considerazioni.

La prima. Chi farà una volta la storia del Futurismo, dovrà registrare quali profonde mutazioni sono intervenute nella personalità poetica del suo capo Marinetti in seguito all'ingresso di Benedetta nella vita e nella fantasia di lui: scorie inessenziali al movimento abbandonate per via; assolutezze che si temperano, certe crudezze che scompaiono, un velo di pudore inconsueto che o affiora nel dettato poetico o è calato, più probabilmente, prima su certe zone della fantasia, esercitandovi un'intima censura preventiva.

La seconda. Lo storico del Futurismo dovrà registrare quali apporti personali Benedetta vi ha immessi.

Io non potrò fare qui questa opera di storico, nè forse alcuno oggi è in grado di farla, imbrigliando in giudizi conclusivi un movimento tutt'altro che esaurito ed essenzialmente antistorico.

Dirò soltanto quali sono gli elementi di convinzione su cui io appoggio le due affermazioni testè fatte: *preformazione* di Benedetta, e sua *persistente originalità*.

I. Documento saliente della preformazione di Benedetta scrittrice è a mio giudizio il suo primo volume: « Le forze umane ».

È stampato nel 1924, ma non bisogna datarlo da quell'anno. Non foss'altro perchè la giovanissima autrice vi rivela una maturità di esperienze e una maestria di stile, alle quali è impossibile assegnare una data recente, nè forse un'epoca qualsiasi. Vi è già dentro tutta una vita. Vi è il *segno di sempre*. Giudicatene voi stessi dal capitolo che segue: « Totali raggiunti ».

Il padre di Luciana, tornato, dopo 4 anni di guerra al fronte, scosso nella sua compagine psichica e colpito di amenza, è morto in un nosocomio. La famiglia, ricompostasi all'improvviso richiamo, si reca a visitare la salma.

« *La mattina dopo, molto presto eravamo tutti vestiti.*

« *Il 9 febbraio, giornata limpida di tramontana.*

« *Nella notte era gelato. La vita della città paralizzata come se tutto si fosse fermato in una volontà precisa, fredda. Le fontane avevano ai bordi pesanti lacrime irrigidite. Lungo le fessure dei marciapiedi del bianco luceva. I raggi del sole nell'aria erano lame, spille, rasoi, fili di cristallo aguzzi. Penetravano martirizzavano la mia carne, cercavano le lacrime sulle guance, spaccavano l'arsura delle labbra, ingabbiavano l'anima smarrita nel gelo infinito dell'ignoto. Il cuore solo batteva nel petto*

con un rimbombo pauroso, scavava scavava il terrore. Non poteva il suo poco calore propagarsi nella vita. Tutto era serrato. Anche i rari passanti avviluppati erano ombre essiccate rannicchiate. I tram isolati dai vetri opachi.

« Nella vettura eravamo stretti vicini. Se ci guardavamo, il nero dei vestiti ci annegava nel terribile simbolo del mistero, ed era tragico quel trovarci riuniti dopo tanti anni...

« Ma i pensieri cadevano. La realtà era troppo violenta, ci teneva fissi in una immobilità ebete.

« La mamma prese tanti garofani rossi: il babbo amava i garofani rossi! Furono sul nostro nero uno stupore, ma separato distante.

« Arrivammo. Il grasso portiere aprì con l'enorme mazzo di chiavi che cozzarono con frange di tintinnii. Si levò il cappello in silenzio, ci fece cenno di aspettare, telefonò all'infermiere. La lentezza degli atti troppo abituali sfaceva le ultime nostre forze.

« Attraversammo il giardino. Su tutto era il velo bianco del gelo che rendeva ogni forma compatta e ferma. La ghiaia sembrava più candida nel viale ampio che saliva lentamente verso l'azzurro chiaro del cielo aperto in fondo fra le coppe brune dei pini.

«Nel silenzio gelato i nostri passi stridevano. Costeggiammo il grande casamento rosso dalle inferriate nere, che simulavano delle scritture cabalistiche. Dentro silenzio. Il freddo aveva inchio-

dato quelle ribellioni feroci. L'infermiere prevenne i nostri passi, dicendoci:

« — No! Da questa parte. È già nella camera ardente. Aspettavamo solo loro per l'addobbo.

« Entrammo per una porta di noce quasi nera in un lungo corridoio bianco dalla volta curva. Il pavimento era di pietra bianca, alle pareti delle lapidi di marmo. Ogni dieci passi il soffitto scendeva stringendosi ad arco gotico, listato di nero, cosicchè proseguivamo in quel biancore, ghigliottinati di tanto in tanto da un'ombra di lutto.

« Alle pareti si succedevano più fitte le lapidi. Qua e là dei sarcofaghi di pietra ingiallita aperti e vuoti. Esitammo ad una svolta. La mamma ebbe un singhiozzo lacerato.

« Vedemmo il fondo del corridoio. Pochi gradini di marmo bianco. Entrammo sotto un arco listato di nero.

« A sinistra un catafalco coperto d'un lenzuolo niveo. Dietro, sulla parete, un crocifisso nero e due lunghe palme verdi intrecciate.

« L'infermiere scoperse il viso. Apparve. Bello di una purezza immateriale. I lineamenti in un raggiungimento supremo erano bianca luce serena, nella bianca luce drammatica che da due alte aperture tonde senza vetri cadeva sui marmi bianchi. Il corpo era un rilievo rigido sotto il sudario.

« Commozione estatica. Mi sentii dilatare all'infinito per raccogliere quell'infinito più potente della vita. Entrava in me la rivelazione del mistero nella

sua verità immobile di armonia suprema.

« Gli involucri dell'Io si squarciavano per liberare la mia individualità, tensione estrema verso l'unità-armonia. La mia vita assorta in sforzo di coesione-coscienza combaciava in amore con la suprema forma del mistero.

« Non era più nè peso nè densità, mio Padre, ma una espressione irraggiata dilatata luminosa del Raggiunto, come l'universo in una notte cupa.

« Rividi gli attimi torturati di sfasciamento progressivo del nucleo-individuo di mio Padre, la lotta della coesione-volontà che reagiva, la resistenza dei ritmi a scompigliarsi. Vidi l'angoscia mia nel tempo per gli attimi di miseria, dolore, peso. Attraverso l'espressione immateriale di mio Padre nella Morte, diveniva cosciente in me la sua armonia! ogni tono aspro si sublimava e assurgeva a valore di assoluto nell'assoluto della comprensione.

« Capii che è vano dolorare per la sofferenza dell'ignoranza, l'umiliazione consapevole, il terrore del vuoto che dimensiona lo spirito, il lavoro che non vuol essere macchina, la vecchiaia che si ribella, l'amore che soffre, la febbre dello slancio. Capii che è più vano ancora condannare la rozza incoscienza stagnante, la giovinezza soddisfatta, la miseria che non si vergogna, l'anima arida, l'agonia che non sa uccidere, l'affetto abitudinario, l'essere che non sa superare.

« Vera poteva essere nella relatività dell'individuo l'agonia di mesi. Poteva essere vero nel tem-

po il dolore. Ma falso nel tutto. Non avevo forse visto la faccia cattiva aderire sempre alla buona, quello che oggi accarezza domani battere, mentire oggi per essere sincero domani? Ebbi pietà di me che mi ero fermata nell'attimo migliaia di volte, sentii che si deve fissare gli occhi nel fondo più profondo, oltre tutto. Sentii che si deve accogliere fra mani di amore il dolore, rinchiuderlo. Afferrare la gioia la fede l'ardore ogni fiamma, e portarla in alto sopra la fronte, e assurgere superando tutto, ciechi per ogni ostacolo, infrangendo la forza di gravità che ci costringe a strusciare ferri su calamite-rotaie di densa necessità.

« Per l'essere assurto ad armonia nulla era stato vano, nulla è vano. Ogni vibrazione ha la sua luce. Ogni fede la sua risurrezione.

« Amare la vita significa accettarne la crocifissione, poichè solo essa annienta tutte le misere agonie, libera le forze per l'apoteosi.

« Come verità religiosamente raccoglievo nel mio spirito l'estrema forza di mio padre, e l'anima andava alla sua espressione astratta con devozione riconoscente perchè aveva liberato me in me. Ormai egli era nell'universo come l'universo, una sublimazione di forze attuate. Nella mia Umanità ancora legata ai giorni e allo spazio mi chinai umile perchè il Divino puro fosse in me e mi benedicesse.

« Fu questa la mia prima Comunione.

« Fui distratta dal pianto convulso di mia madre che mio fratello allontanava. Mi accorsi allora che

Arnaldo era già fuori e che Massimo sulla scala di marmo addossato al muro singhiozzava forte la testa fra le braccia.

« Andai a loro. Le parole erano vane, ma forse la mia atmosfera serena li avrebbe confortati. Rifacemmo il corridoio bianco. Non si vedeva il nero degli angoli gotici poichè erano dipinti da una sola parte. La luce piena intensa sbattè contro di noi e ci avviluppò come un grido. Il sole nel giardino aveva sciolto il gelo. Le erbe fresche lucevano e respiravano libere. Nel fondo i tronchi dei pini avevano toni violacei appassionati che offrivano le dense coppe dei fogliami all'azzurro, segati da volanti cinguettii a zig zag vui vriit cip vrit zui.

« Passammo davanti al grande casamento rosso sangue. Dalle finestre reticolate di sbarre arrugginite schizzavano tragici stridenti ululanti senza fine, con crescendo violento... ».

Ebbene tutto il libro è così.

E qui c'è una scrittrice di razza e una scrittrice fatta, che sa la parola necessaria e sufficiente per mettere in equazione esatta sensibilità-pensiero-espressione.

Ben più: c'è una personalità fortemente e compiutamente disegnata, che possiede ed applica un proprio filtro squisitamente selettivo al mondo caotico delle esperienze incoordinate e tumultuarie.

Come? dove? quando s'era potuta maturare questa personalità? e la scrittrice giovanissima? È il

segreto insondabile di ciascuna formazione personale.

Ma se penso che questo è, in ordine di tempo, il primo dei volumi di una giovinetta, mi domando quanti scrittori adulti ambirebbero di apporvi la firma come all'ultimo e più maturo dei loro prodotti.

Se non che de « Le forze umane » può dirsi lo stesso che della classica opera della Necker de Saussure, e cioè, che mentre molti uomini avrebbero desiderato esserne autori, solo una donna poteva scriverla.

Il libro de « Le forze umane » reca un sottotitolo: *Romanzo astratto con sintesi grafiche.*

Metto da parte le « sintesi grafiche » di evidente ispirazione futurista, ma non essenziali all'opera e certamente aggiunte in sèguito a mo' di commento.

Che altro c'è di futurista nel volume?

Forse talune grafie per accostare il segno scritto della parola al fonèma? Bambini che gridano: « Ho vvvinto io! ». « Nnno ». « Ppprima io... » ecc.? Oppure delle registrazioni onomatopeiche: « patra tuung zuum!... ztrùc-straac »?... Ma ciò non è esclusivo del Futurismo, nè lo definisce. Ventun secolo fa il poeta Ennio scriveva: « At tuba terribili sonitu *taratantara* dixit ».

Mi domando invece: perchè Benedetta ha chiamato questo suo libro personalissimo e vivissimo:

romanzo astratto?

E mi rispondo così: per una attitudine mentale costante nell'autrice a trasferire tutto il concreto praticamente e intimamente vissuto in un piano concettuale riflesso di superiore compenetrazione e comprensione.

Se dovessi definire con un sol tratto, la *forma mentis* che amministra in questo libro l'economia del pensare e dell'esprimersi, direi — senza tuttavia la lusinga di esaurire la natura di un processo assai complicato — che Benedetta traduce immediatamente, come per un istinto mentale, le sue esperienze più concrete in concetti generali, e che questi assurgono spesso alla consistenza del mito platonico delle idee. Diventano essi la vivente e operante realtà. In questo modo ogni vicenda concretamente vissuta diventa astratta. Di qui la ragione del sottotitolo.

C'è insomma in lei un procedimento inverso a quello comunemente considerato proprio della poesia. Mentre si attribuisce da tutti alla poesia la funzione e il potere di trasfigurare concetti astratti in rappresentazioni concrete, Benedetta esprime costantemente le sue esperienze concrete in concetti astratti.

Se non temessi di esagerare, aggiungerei che il suo procedimento è più di genere filosofico che poetico. Ma non insisto, perchè qui avviene un fatto singolare che costituisce la vera originalità di Benedetta. Ancorchè trasportate nella luce astrale di

concetti universali, le sue esperienze conservano tutta la loro concretezza, calore di sangue, ritmi energetici, le pulsazioni e vibrazioni e ansietà scandite dalla vita. L'astrazione non uccide la poesia, anzi la poesia si alimenta di astrazione e ne fa la sua materia prima.

Gl'individui diventano *nuclei-volontà* tenuti insieme dalla *coesione-coscienza*: nuclei che si formano, si urtano, si disgregano, si fondono insieme. L'amore è una *fusione di nuclei*. La successione degli accadimenti non è che una *superficie ironica*. La realtà ch'essa simula è una gara, una lotta di *forze* antagoniste: *forze di astrazione* contro *forze di attrazione, forze di attuazione* individualizzanti contro *forze di astrazione* universaleggianti. E l'arte è *differenziazione-molteplicità-armonia*. La creazione: *concezione più azione...*

Concetti, concetti, concetti...: sintesi ambiziose di raggiungere *unità-totali*, ampie tanto da abbracciare interi panorami cosmici e umani...; dotate di un superiore potere disciplinare per l'azione.

Significativo è in questo senso il passo seguente (pag. 85):

« *Le cose come realtà erano una doppia soffe-renza: in sè e nella mia conoscenza. Ma al di là della realtà delle cose sentivo, emanate da loro stesse, delle zone di puri ritmi, di tensioni continue, che avevano vita senza contrasti e stridori. Stupivo. Se entravo in quelle zone non potevo più valutare*

con relativismo, ma in assoluto. Allora tutto mi penetrava con precisione ed io divenivo cosciente di ogni attimo ed atomo. Significava questo, contenere ed essere verità.

« Finchè mi raccoglievo nella successione del tempo e dello spazio, cioè finchè rimanevo alla superficie della realtà, mi vedevo nel particolare, mi sentivo in fase evolutiva, quindi nell'imperfezione.

« Mi dicevo: la realtà è ciò che si vede, si tocca, non astrazione. Sentivo però che se la vita è realtà, l'essere è astrazione. Scegliere e armonizzare questo dualismo sfuggiva alle potenze della mia ragione. Non gli occhi, nè la logica *erano adatti, ma forse una forza di nucleo capace di ogni potenza-dilatazione, un infinito-sintesi che sprizzava dal mio Io più intimo, e mi invadeva con una pienezza gioiosa riposante raggiunta. Non volli nè scrutare, nè sezionare. Soltanto sentii questa forza di nucleo profonda come il cielo, reale come la terra ».*

Ancora più significativa è la chiusa del libro: « Sono *Io-Umanità* che scopro e creo la *Realtà* ». A questa concezione Benedetta è rimasta sempre fedele.

Venne la sua adesione al Futurismo.

Di essa è parola nell'ultimo capitolo de « Le forze umane ». Ma ognuno intende che questo capitolo non costituisce la premessa dell'opera, e che ne è soltanto uno sbocco. Esso enuncia la catarsi

interiore liberatrice di tutto un processo spirituale e mentale.

II. Persistente originalità di Benedetta.

Per dichiararla occorre stabilire:

1) che cosa sia in se stesso il Futurismo;

2) che cosa il Futurismo ha rappresentato per Benedetta.

Non mi attenterò di ridurre a poche frasi la definizione dell'essenza del Futurismo, con la ridicola pretesa di dar fondo all'importante argomento. Io non posso che dirvi brevemente come io ho visto il Futurismo.

A mio giudizio il Futurismo contrassegnò un momento di rottura cosciente e volontaria con un mondo consunto, del quale esso colse con sorprendente sensibilità e chiaroveggenza i sintomi dell'imminente sgretolarsi — eravamo al 1909, a soli 5 anni dalla Grande Guerra —. Esso vi contrappose anticipazioni e sprazzi di un mondo totalmente nuovo.

Contro una massa d'individui-massa aggrappati pavidamente a tutte le tradizioni, rincantucciati in categorie che sembravano fortezze, e non erano che scenari fittizi di carta mal dipinta, Marinetti levò alto l'insegna della secessione, di una rivolta clamorosa e senza quartiere.

Fu la fase eroica del Futurismo, che sfidò tutto e tutti, sfidò l'incomprensione, sfidò il ridicolo..., poichè « la sorte riserbata a coloro che accesi di

un loro grande entusiasmo non riescono a comunicarlo agli altri è di destare il riso » (1). Ma i futuristi non si lasciarono turbare nè arrestare, ributtarono in faccia ai derisori lo scherno, l'ironia, il sarcasmo, come un modo imbelle di deviare dalla linea diritta dell'attacco frontale, e proseguirono implacabili nella lotta violenta. La quale ebbe un aspetto negativo e uno positivo.

Negativamente, fu sforzo di liberazione dello spirito dalla soggezione da tutti i *classici* in ogni campo: quei classici che, anche non essendo futuristi, si deve ammettere che a prenderli come tanti assoluti, senza un sufficiente potere critico, mortificano il senso della ricerca e agiscono come *stupefacenti dell'intelligenza.*

(Io stesso, quando insegnavo, ammonivo i miei giovani: « studiate i classici, ma non fatevi istupidire dai classici »).

Positivamente, fu sforzo di concepire la vita come creazione continuata, e la creazione come un rosario interminabile, inarrestabile, di sintesi originali necessariamente discontinue, senza possibilità di ripetizioni, rimuginamenti, ritorni.

Più specialmente il Futurismo avvertì la crisi della parola umana: della parola detronizzata dalla scienza — divenuta tutta una matematica — dal suo millenario soglio teoretico, svuotata del con-

---

(1) V. il mio libro *Pensieri - un libro per tutti*, n. XIV, Milano 1936.

tenuto degli ontologismi tradizionali — lessicografici, grammaticali e sintattici —; sentì che la poesia esulava dagli schemi verbali e ritmici cristallizzati e abusati nell'impiego di secoli, e invadeva la vita, il mondo dei fatti umani. Era nell'invenzione geniale, nella macchina pulsante, nel volo, nell'azione costruttrice, nell'impresa audace, nell'agone di forze che si misurano emulativamente nella guerra che è una rivoluzione e nella rivoluzione che è una guerra. Non a caso la conflagrazione mondiale che doveva travolgere tutti i falsi assoluti del passato, e il Fascismo che doveva inventare le più audaci e originali architetture politiche, sociali, umane, trovarono Marinetti combattente prima, sensepolcrista, poi. E ancora oggi la più bella e animosa impresa dell'Italia Fascista ritrova Marinetti all'avanguardia sulle vie imperiali di Roma nell'Africa Orientale Italiana.

Che cosa ha rappresentato il Futurismo per Benedetta?

Facile non è sceverare esattamente i momenti suoi personali da quelli ch'ella ha in comune col Capo del movimento e col movimento stesso. Tuttavia senza tema di sbagliare può dirsi, che essi sono più di ordine *costruttivo* che *distruttivo*, com'è nella natura essenzialmente economico-materna della donna.

Più dell'uomo vicina all'*istinto* e all'*intuizione*, Benedetta sente ed esalta nell'*istinto* « ciò che nel profondo di noi è legato alle forze della natura,

ciò che in noi è essenziale », e nell'*intuizione* il superamento delle « *cerebralità raffinate* » e raziocinanti; ama nella volontà l'impeto della vita-creazione, veramente viva, profonda, agonale, che si colloca sempre alla più breve distanza dalle forze avversarie, spavalda, piena d'immediatezze, avida di velocità, ansiosa di vincere le velocità stesse nella simultaneità.

In una sua recente rassegna di « Volontà futuriste » si leggono queste cose; ma in più riappaiono alcuni fili rossi di quella sua *trama di sempre*, che abbiamo già visti ne « Le forze umane ». Essi compongono il costrutto più personale di Benedetta e delle sue opere.

« Spingersi... oltre il piano sensitivo superficiale (torna il motivo della fenomenologia definita *superficie ironica*) tradizionale logico (ricordare: « *non gli occhi, nè la logica erano adatti...* », in « Forze umane », pag. 85, anticipazione di « Gararà »). Penetrare nel groviglio delle *forze universali* (è il suo *tema* dominante), decifrarle e seguirle nella loro espressione (ricordare il dibattito tra *forze di astrazione e forze di attrazione*, ecc.)... Da questa volontà di comprensione profonda, quasi amore, dunque scaturisce la teoria plastica delle linee forza ». Siamo nella stessa scia de « Le forze umane ».

« *Volontà di creare. L'universo ha già preso una forma. Non debbono esservi duplicati.* (Voi sentite anche qui riecheggiare un che di platonico: il

mondo è già una brutta copia delle idee, l'arte non dev'essere copia della copia). *L'atto di orgoglio dei futuristi è totalitario. Creazione pura senza imitazioni nè plagi* ».

Siamo alla stessa conclusione de « Le forze umane »: « L'*Io-Umanità scopre e crea la Realtà* ».

Ora mentre le linee fondamentali della concezione di Benedetta permangono e si sviluppano, anche le caratteristiche più personali della *poesia-concetto-astrazione* di Benedetta persistono e si esaltano nelle due opere da lei scritte in regime futurista: « Viaggio di Gararà » e « Astra e il sottomarino ».

« Gararà » è la logica, piccola vecchia deforme che va saltellando su due stampelle, spesso incespicando e cadendo sino a confondersi quasi col suolo e che con quel suo breve misero rigido compasso vorrebbe tutto misurare, precisare, proporzionare e in tal modo a tutto collaborare: toccare e sanare.

Ma il suo viaggio, prima al centro del Tempo-Spazio nel regno di *Mata*, la materia dinamica continuamente alimentata per un ricambio necessario da un esercito di minuscoli *Dinici* senza testa; e poi nel regno delle *Tensioni-volontà* distribuite nelle tre zone grigio-perla, rosa-carne e giallo-oro; e infine nel regno delle *Libertà creatrici*, tutto allietato di tripudi e danze di piccoli *Allegri* di diverso colore e dalle più bizzarre geometrie...; quel suo viaggio è tutto una sequela di insuccessi e di ripudi. Gararà è invisa a tutti, è inutile a tutti; sicchè alla fine essa scompare senza lasciare alcuna traccia di sè.

Questo « Viaggio di Gararà », tra forme interamente disumanate e dove la stessa natura ha perduto i suoi aspetti fenomenici, è quanto di più astratto e insieme fantastico sia uscito dalla mente di Benedetta e forse da mente di poeta.

Non dubitate tuttavia di non ritrovarvi la stessa scrittrice de « Le forze umane ». Quando il vento maestrale dell'estro futurista non le scompiglia i periodi, quando la sua ribellione volontaria alle leggi musicali del discorso non le fa interrompere di proposito una frase troppo armoniosa, un ritmo troppo cadenzato, voi trovate pagine come questa (pagg. 121-2):

Allegro Viola

« *Un giorno, in un villaggio, morì la piccola bimba pallida di un contadino brutale. Il carro funebre troppo nero, enorme scarafaggio, strisciava dondolandosi con un seguito di ombre doloranti sullo stretto sentiero, nastro marrone nei verdi prati. Pioveva. Acqua fine tiepida, pianto di milioni di bimbi abbandonati. La fanciulla guardava. Tre rintocchi della più cupa campana del villaggio dilagarono. Vasto rincorrersi di lontananze. Ne ritorna la voce degli spazi. La natura trattiene il respiro. Ogni foglia, ogni filo d'erba si irrigidisce per non fremere. La pioggia diventa più fine, senza peso. Il ruscello cessa il suo commento. Appare il silenzio... Avvolse con la sua ala azzurra bruna la fanciulla e la baciò sul cuore. Ella comprese che esistere è molte volte*

dolore e la sua anima spaurì.

« *Gli Allegri interrompono di scatto la loro veloce ronda* ».

Ed eccomi ad « Astra e il Sottomarino ».

In primo piano: una vicenda umana comunissima. Incontro casuale (o apparentemente casuale) di un uomo e di una donna. Amore. Ritrovamenti. Di particolare, un frequente interferire, e conseguente scambio e ricambio, tra l'esperienza della veglia e quella dei sogni; donde un frequente sconfinare e perdersi dei contorni del fatto.

Ma l'astrazione è, direi, immanente in tutta la vicenda. Nella catastrofe finale si enuclea e balza essa, vera protagonista, al primo piano.

Astra ama il comandante di un sottomarino. Questi, presago, la esortava:

« Non lasciare entrare nella nostra atmosfera influenze esterne. Se tu ti distrai da me sono certo che affonderò » (pag. 50).

E infatti: Astra cede alla gelosia, è vinta dal dubbio. E in una notte di solitudine distacca interamente l'animo suo dal pensiero di lui (pag. 101).

> « . . . .
> Finalmente posso
> ritta sul tuo carro Orsa Maggiore
> aureolata di anni-luce
> plasmare la mia solitudine,
> sono satura della terra!
> Miseri compassi umani che si confessano
> parole a due dimensioni.
> Notti, vane chiusure stagne che accelerano
> i naufragi!... ».

Quella stessa notte, forse in quello stesso momento il sottomarino affondò. La chiusa è un affiorare improvviso di tutte le astrazioni latenti.

C'era una casa, la casa della vita, a quattro piani e quattro tondi per finestre. E in ciascuno viveva una figlia del padrone di casa. Ma la figlia dell'ultimo piano in *un attimo senza mèta* si affacciò alla finestra. Il meriggio brutale a ondate la sommerse nel suo oro giallo, così che cadde all'interno. Immediatamente il padre murò il tondo occhio dell'ultimo piano.

La figlia del penultimo piano si lasciò attrarre da una ignota musica aggressiva di volontà dominatrice. Con gioia balzò alla finestra. Ma appena si piegò sul davanzale, lo strambo geroglifico sonoro la ghermì, la avviluppò, la nascose. *Svanì così nell'aruffio della preferenza.* Subito il padre murò anche il tondo occhio di questo piano.

Nel secondo piano la terza figlia, un giorno che per il vano entravano le lunghe dita d'oro innamorate del sole, si chinò per baciarle. Subitamente divennero binari che l'invitarono a salire fino al sole e a fondersi nella sua incandescenza. Metodicamente il padre murò l'apertura.

Azzurra era la vita della quarta figlia. Una notte l'occhio nero, aperto sull'infinito vuoto nero del cielo, graffiato di stelle gialle, la spaurì. Un pensiero angoscioso: « È possibile riempire d'azzurro l'infinito vuoto che separa i mondi? ». « In un attimo d'incertezza si slanciò nel Dubbio » e ne fu in-

ghiottita. Il padre murò l'apertura del primo piano, Subito al suo posto apparì lo statico quadrato nero del Dubbio.

« *La casa altissima, prismatica senza finestre nè portone, offre ora sulla facciata dello spigolo tagliato quattro tondi occhi accecati e murati, irrimediabilmente* ».

Come vedete, anche qui concetti e concetti.

Voi direte forse: *cerebralità*. Ma è una cerebralità sui generis, che lascia intatto l'istinto nella sua genuina potenza e lascia libera l'intuizione per suoi più fantasiosi voli.

Le tre opere letterarie di Benedetta non sono letteratura. Recano le impronte di vaste condensazioni di esperienze approfondite in continui cimenti con la vita, le quali a un certo momento esplodono nel superiore piano della poesia. Sono quindi documenti di vita e dibattono problemi di vita.

Esaminarle dal solo lato letterario sarebbe insufficiente.

Su quella *filosofia della vita* che contengono io non farò che una sola considerazione.

Le tre opere di Benedetta si chiudono ciascuna con una sconfitta.

Ne « Le forze umane » è l'*Io-individuo* che rimane vinto dall'amore e si ribella invano all'amore, perchè sente mancarsi la terraferma delle proprie assolutezze in questo suo trasferirsi e rimanere as-

sorbito in una realtà che lo trascende e non è più tutta sua.

In « Gararà » è la logica umana che rimane annullata: e non pure nelle sue più alte ambizioni di signora e ministra di verità, ma fin nelle sue più modeste mansioni strumentali di tecnica del pensare, pei bassi servizi alla Materia dinamica, alle Volontà-Tensioni e alle Libertà-Creatrici.

In « Astra » è tutta la vita che rimane sconfitta, poichè basta *un momento di dubbio* per distruggerne la realtà. Che più? non solo il *dubbio*, ma un *attimo senza mèta*, una *preferenza a caso* nell'arruffio delle scelte, un *trasporto-abbandono* verso un richiamo soltanto esteriore, bastano per accecare la casa della vita *irrimediabilmente* (è questa l'ultima sconsolata parola che suggella il racconto).

Queste tre sconfitte vanno approfondite.

Benedetta le approfondirà.

In fase costruttiva a lei sembra ancora possibile (lo abbiamo visto nella sua rassegna di « Volontà futuriste ») colmare tutte le deficienze della ignoranza e dell'errore, scavalcare tutti gli ostacoli, avere ragione di tutti i rischi, confidando nel bell'impeto giovanile di una vita ascendente convinta di stringere in pugno il bastone del comando supremo del proprio destino. Ma in fase critica a quella visione altamente ottimistica si oppone il quadro pessimistico di tutte le possibili sconfitte empiriche, come un'alternativa tragica.

È lecito pensare che l'estremo pessimismo di

queste sconfitte è il rovescio complementare di un eccessivo ottimismo della premessa principale. Forse altre esperienze tempereranno l'assolutezza e dell'ottimismo e del pessimismo.

Altre immancabili esperienze del problema umano nei suoi termini immutabili ad arbitrio, le insegneranno, perchè è quello che la vita ha sempre insegnato a tutti, spesso con le più dure lezioni di cose: che questo misterioso « interno di mondo » ch'è la nostra soggettività, la nostra stessa realtà, è assediato da *limiti* d'ogni lato, investito com'è da una realtà non umana che la soverchia e trascende smisuratamente, infinitamente.

Le insegneranno che qualunque sforzo della nostra attività cosciente, per attingere vertici del pensiero dai quali dominare tutta la realtà in noi e fuori di noi, lascia — per la stessa struttura della mente umana — margini e residui inconsiderati, coni d'ombra e di mistero più o meno ampi, zone votate inesorabilmente, quasi *a priori*, al dubbio teoretico e all'esitazione pratica, quali momenti tentacolari, non tuttavia distruttivi, ma protettivi della vita e della stessa spiritualità costruttrice.

E che questa nostra fluente realtà, sospesa momento per momento tra due abissi voraginosi, un passato che più non è un futuro che forse non sarà, è legata a una continua ricognizione, sia pure attiva, di un limite da sorvegliare e dal quale ci sentiamo costantemente sorvegliati.

Apparirà chiaro allora, che oltre ogni attivi-

smo, volontarismo, possibilismo persiste inovviabile *la certezza del limite umano*, e ch'è questa certezza a porre i termini della nostra tragedia quotidiana e di ogni necessaria lotta.

E che c'è di conseguenza per necessità *una scienza del limite*. E c'è pure una filosofia o *metafisica del limite*. E c'è anche una *religione del limite*. E c'è infine una *poesia del limite*.

Certo! anche una poesia del limite, perchè quando il nostro io sarà rientrato nella coscienza della modestia delle nostre relatività e delle nostre impari approssimazioni, ciò non deve nè sottrarci alla responsabilità, nè toglierci il coraggio, la speranza, l'ottimistica convinzione di tutte le possibili, ancorchè parziali, comquiste di un quid d'assoluto. Ci farà anzi sentire di più la drammaticità, la potenza e la bellezza delle attuazioni di momenti di assoluto in ciascuna vita.

« Corrono dovunque sentieri verso l'assoluto e tutti vi s'incontrano » (*Pensieri*, n. CCCCLXXI).

L'ARTE NELLA VITA DEI VALORI

Il « problema della vita » riassunto nei suoi termini più astratti e universali può dirsi circoscritto nelle seguenti tre proposizioni: *vivere è agire, agire è scegliere, scegliere è valutare.*

Senza sosta, senza possibile remora, in una successione che preme urge incalza momento per momento e inghiotte tanto le nostre risoluzioni quanto le nostre esitazioni, la vita ci propone e ripropone continuamente problemi di azione e l'*azione* è ogni caso una *scelta* tra un'alternativa più o meno ampia di *valori*.

La coscienza della scelta può essere semplificata e attenuata dall'abitudine personale (« ho fatto sempre così ») e dalla conformità sociale (« tutti fanno così »); ma può anche acutizzarsi nei casi più o meno gravi di *conflitti di scelta*, che sono sempre *conflitti di valori*. Comunque lo stato di crisi che nei conflitti si determina non fa che rendere più evidente la trama, su cui s'intessono anche le mo-

---

* Discorso tenuto alla R. Accademia di Belle Arti di Palermo il 23 gennaio 1941-XIX.

dalità ordinarie del vivere. Per poco che le riconduciamo o che si svolgano alla luce della consapevolezza, esse rivelano, in forma intuitiva o discorsiva, tutte il medesimo schema universale dell'agire umano, sempre in bilico tra continue alternative di *valutazioni* e di *scelte*.

Il fatto del *vivere* è adunque coessenziale e coestensivo col fatto del *valutare*. Noi viviamo in un mondo pieno di cose, ma a guardar bene esse compongono per noi un *mondo pieno di valori*. Inoltre, mentre il primo rozzo e ingenuo presupposto è *sostanzialista*, e cioè che le cose possiedano in se stesse il loro valore; le vicissitudini che per comunissima esperienza le nostre valutazioni subiscono, sì che esse, malgrado l'eventuale persistere inalterato di quelle proprietà cui riferivansi le valutazioni delle cose, si accrescono o attenuano o perfino s'estinguono; siffatte variazioni finiscono col convincere, che il giudizio di valore risulta per lo meno da una *relazione* tra noi e l'oggetto valutato. Mutano le relazioni, mutano i valori. E a che le relazioni mutino, pure se null'altro accada, basta che muti l'animo. Il quale non può persistere, anche volendo, in un suo stato qualsiasi senza rinnovarlo, riprodurlo, ricostituirlo; e ove non riesca in ciò, passa irrimediabilmente da uno stato all'altro e di conseguenza da una ad altra sua valutazione. Quando poi questo accada contro ogni proponimento e sforzo, contro la propria stessa volontà, si ha la sorpresa, scoppia il dramma.

Se ora per poco approfondiamo la funzione valutatrice nella nostra soggettività, veniamo a constatare ch'essa non è un semplice atto mentale d'ordine soltanto conoscitivo o, come usa dire, teoretico; ma poggia su uno stato assai complesso, che può dirsi, nell'indeterminatezza dei suoi contorni e nella molteplicità dei suoi coefficienti diretti e indiretti, positivi e negativi, una *reazione totale* della soggettività.

Questa reazione impegna infatti non solamente la nostra attività conoscitiva, ma tutto il nostro essere psichico e fisico; non solamente la coscienza con tutto ciò che in essa è attuale, di stati emotivi, sentimentali, appetitivi, volizionali, rivolti verso l'oggetto della valutazione; ma anche tutta la sfera imprecisata di attività latenti, concoscienti, subcoscienti e inconscie; le quali, benchè operino oltre la soglia dell'avvertimento, in una zona subliminale, spingono silenziosamente le loro inerenze, spesso decisive, fin nelle più alte regioni illuminate dell'intelletto, quanto le profondano al tempo stesso nelle più oscure latèbre della nostra vita organica, influendo in modo autonomo, talvolta ribelle, persino sulla nostra salute o malattia fisica e mentale.

Io ho dato nome d'*interesse* a questo stato integrale, cui ogni sfera della nostra soggettività partecipa e concorre e al quale tutte le nostre valutazioni, dalle più ovvie e momentanee alle più imponenti e durevoli, possono essere rapportate. La possibilità che nostre valutazioni insorgano, si affer-

mino, si rinnovino, decadano o si sperdano, è condizionata e commisurata al fatto che i nostri *giudizi esistenziali* circa il loro oggetto — giudizi che si possono anche estendere alla semplice ipotesi dell'esistenza o a quella della mancanza dell'oggetto in questione — si accompagnino con una reazione totale dell'io, cioè con uno *stato d'interesse* che affetti, più o meno o non più tanto o non più, la nostra soggettività cosciente e non cosciente, psichica e organica (1).

Confrontata con questa attività integrale della nostra più complessa soggettività, la nostra funzione del conoscere o *teoresi*, diretta a rilevare i dati obbiettivi delle nostre esperienze, per quello che essi sono indipendentemente da noi, cioè da ogni altra nostra reazione non intellettiva, appare come una reazione o funzione *parziale* del nostro io rispetto al mondo delle esperienze possibili. La funzione del conoscere è solo una componente, necessaria ma non sufficiente al costituirsi dei nostri valori.

Ciò vuol dire: che non è possibile ridurre i valori a sapere; ma che neppure possiamo o dobbiamo separare, come taluno ha preteso, la vita dei valori dal nostro pensiero e dal nostro sapere. Al contrario, tutta la nostra capacità valutativa si potenzia ed esalta e affina e riempie di determinazioni, si fa più ragionata e ferma, quanto più si

---

(1) Cfr. *I valori umani* (voll. XII-XIII).

rafforzano ed estendono i nostri poteri mentali (logici e categorici) e quanto meglio il nostro pensiero si alimenta d'un sapere ricco, penetrante, sicuro.

Nel corso dell'intera evoluzione umana la reattività valutatrice dell'uomo segna aumento parallelamente al progresso del pensiero e del sapere umano. Se mai, alla vivacità quasi infantile delle valutazioni dei popoli primitivi, altrettanto volubili, quanto esageratamente reattivi in sul primo momento, si sostituisce una più profonda capacità di sentire e disciplinare gerarchicamente e stabilmente i propri valori. In questa fase si può anzi osservare, come fin la nostra attività teoretica, apparentemente apatica, senta e segua la pressione dei nostri più forti bisogni valutativi.

È stato asserito che un'eccezione deve farsi pei *valori estetici*. E a dar fondamento alla pretesa eccezione si è addotto che esiste una netta distinzione tra l'*immagine* e il *concetto*; quella, prodotto d'una intuizione sensibile e materia prima dell'*arte;* questo, costruzione logica e materia propria della *scienza*.

Ma la distinzione, e peggio la contrapposizione, tra immagine e concetto è empirica, risponde a una prenozione volgare dei processi mentali, che un'analisi appena critica smentisce. E nella realtà tutta la nostra concettualizzazione e ideazione interviene nella creazione dell'opera di poesia e d'arte, non meno e forse più della capacità rappresentativa e immaginifica. Quindi neppure nel dominio

dei cosiddetti *valori estetici*, che meglio dovrebbero chiamarsi *poetici* o *artistici* o semplicemente *poetici*, considerando *l'arte* come una sottovarietà della *poesia* intesa questa nel significato etimologico di un *porre in essere*, *produrre*, *creare*), può dirsi che ci sia opposizione tra valutare e sapere, tra *poesia* e *scienza*, così come non ce n'è tra *scienza* e *morale*, *scienza* e *religione*, ecc. A un povero sapere corrisponde una poesia povera. A un debole potere logico e mentale corrisponde non una maggiore, ma una più inane fantasia creatrice.

Immensa è la varietà dei valori umani. E non solo non accenna a ridursi, ma rivela nella storia spirituale dell'umanità una crescente specificazione e un incremento in tutte le direzioni. Una estesissima regione di valori è costituita da *beni* obbiettivamente cioè fisicamente limitati e condizionati: tali i *valori economici*. Un'altra *è costituita* da *beni personali* e *reali* socialmente certificati e protetti, e sono i *valori giuridici*. Tutto un complesso sistema di poteri sociali abbraccia e rafforza questi due primordiali ordini di valori e difende inoltre la più estesa capacità valutativa e realizzatrice di un popolo (aggregato etnico, nazione, Stato, ecc.) in funzione della *volontà di potenza* che questo possiede in sè; e in ciò consistono i *valori politici*. Con un progressivo emanciparsi dello spirito umano dalla condizionalità obbiettiva e con una tendenza a effondersi in funzioni di universalità crescente e a inserire i propri valori di vita in un *ordine asso-*

luto, si sviluppano infine i *valori morali e religiosi.* I quali, primi a configurarsi in ordine di tempo e a fornire già nel *costume* la più rudimentale *legge di aggregazione* di qualunque società, in sèguito, man mano che i valori politici e giuridici acquistano una loro autonoma assolutezza, s'interiorizzano sempre più e, pur concorrendo cogli altri ordini di valori a dare, nelle direzioni fondamentali e senza deviazioni possibili, coesione all'intero mondo dei valori umani, entrano, oltre un limite di unità necessaria, in un processo di specificazione elettiva indelimitabile.

Quando poi si pensa che codeste diverse funzioni avvaloratrici e normative, che vanno dall'economia al diritto, alla politica, alla morale, alla religione, pur essendo policentriche e dominate ciascuna dalla logica particolare della propria condizionalità obbiettiva e subbiettiva, naturale e storica, puntano tutte sulla stessa unità umana e tendono ad assumere ciascuna il comando superiore delle sue azioni coscienti e volontarie, si comprende più facilmente, come nell'impiego programmatico della propria vita possano sorgere, tra tante relatività e assolutezze, conflitti di valutazione e di scelta.

Si può pensare che nel passaggio dai valori obbiettivamente condizionati (es. i valori economici) ai valori spirituali, che lo sono sempre meno e aspirano anzi a un'assoluta incondizionalità (es. i valori religiosi), la norma del valutare divenga meno tecnica e quindi si faccia più soggettiva e arbitraria,

E in realtà sui *valori tecnici*, i cosiddetti *valori traslati*, si forma più facilmente l'accordo, mentre sui *valori propri*, quali i valori spirituali sono, si delineano i maggiori contrasti (1). E questa è anzi la ragione per la quale, quando non sia possibile l'accordo anche sui valori propri, ma pure se ne avverta il bisogno, si tenta di trasferirli, con un compromesso, nel più concreto dominio dei valori tecnici. Avviene così, che nel disaccordo sui *valori politici fondamentali*, se ne dimostri o conceda la necessità per l'economia; nel disaccordo sui *valori morali superiori*, se ne invochi da tutti l'ufficio più modesto, ma indispensabile, a integrazione del diritto; nel disaccordo sui *valori religiosi supremi*, se ne ravvisi l'utilità come *strumento* di governo (*instrumentum Regni*) e per la cultura delle disposizioni al sacrificio, ecc.

Ma poi le oscillazioni dei mobili vertici delle valutazioni spirituali di qualsiasi ordine permangono drammatiche, riaffiorando dalle dipendenze insondabili d'un loro incoercibile dinamismo interiore. Per altro sopprimerle od opprimerle importerebbe un mortificare l'intero processo generatore dei valori, dal vertice giù giù fino alla radice.

Con tutto ciò, fatta la più ampia parte a codeste oscillazioni, e pur riconosciuta l'immensità oceanica delle variazioni e variabilità umane, un argomento di meraviglia è: come, attraverso tutte le mu-

---

(1) Cfr. *I valori umani* (voll. XII-XIII).

tazioni e infinite inerenze e dipendenze interiori ed esteriori, si sia venuta edificando e si continui a edificare nel mondo umano una vera e propria *ontologia dei valori*. E questo risultato è tanto più sorprendente, quanto più lo si veda affermarsi, persistere pur in mezzo a interminabili vicende di contrasti e discordie, organizzarsi attraverso un'*attività ontologizzante* di valori tutta essenzialmente umana. È quella attività semplice ed elementare che si dirige ad attuare nella realtà sperimentata e sperimentabile i modi valutati positivamente, i quali si vuole non siano nè fatui, nè effimeri; e a cancellarne i modi valutati negativamente, dei quali non si vuol più ripetere l'esperienza. L'uomo vuole insomma che i valori della vita da lui riconosciuti non siano modi dell'essere passeggeri e arbitrari, ma abbiano o acquistino una loro realtà certa, indelebile e feconda di altra realtà. L'espressione più genuina di questa volontà si ha poi nei valori religiosi coi quali i più eminenti valori della vita,cominciando dalla vita stessa, vengono proiettati in un ordine assoluto ed eterno. Il processo più cospicuo infine, col quale si conferisce perennità e universalità ai valori umani, consiste, come vedremo, nel tradurli in valori di poesia e d'arte.

Per grandi medie umane, a forza di addizioni su addizioni d'infinite esperienze tristi e liete, utili e nocive, costruttive e distruttive, fatte da generazioni e generazioni per secoli e millenni, il mondo dei valori umani ha acquistato una sua relativa co-

stanza, una sua intima logica, una ragionata coerenza, una sua autonomia, un suo ordine, una sua legge. È un mondo questo, che suol essere chiamato « mondo morale », in opposione a « fisico », e che esiste solo in quanto gli uomini lo ricostituiscono e riedificano pezzo a pezzo, giorno per giorno, ora per ora. Ed essi lo ricostituiscono e riedificano infatti, e difendono e tramandano fedelmente, pazientemente, bravamente, con pedissequa conformità e con inevitabili variazioni, nell'assenso e nel dissenso, nell'obbedienza e nella ribellione, con vantaggio e con sacrificio di turbe innumerevoli di esseri umani vincolati nella vita e cultura associata dei loro valori; dato essendo a ognuno anche, eventualmente, d'innovarli, modificarli, correggerli, negarli nei particolari, a patto di confermarli, anzi per confermarli nel sistema. E il sistema cresce e si estende, s'afforza e s'arrichisce, di generazione in generazione, di secolo in secolo, di evo in evo, sempre sovrastando vittoriosamente a uomini e cose. Ben più, in questo sovrano sovrastare del « mondo morale » su ogni altra mutazione umana, sono proprio i valori oggettivamente condizionati che subiscono le maggiori trasformazioni; mentre i valori spirituali, quanto più si rendono indipendenti dalla relatività naturale e storica, tanto più annunciano la loro intima certezza e assolutezza, rifulgono della lor propria verità, risplendono di una loro luce inestinguibile e ogni dì più chiara (1).

---

(1) Cfr. *Il nuovo realismo* (vol. IV), *Idee e concetti* (vol. II).

La nostra meraviglia si fa stupore, se confrontiamo questa *ontologia dei valori umani* con qualsiasi altra realtà da noi sperimentata. Comunemente si ritiene che la realtà vera, la realtà per eccellenza, la realtà delle realtà, sia quella fisica, la quale ci serve di modello e di unità di misura di ogni altra forma di realtà conoscibile. Al paragone della realtà fisica che si può vedere e toccare, immobile, immutabile, insovvertibile, la vita dei nostri valori, così mutevoli nella loro estrema soggettività e relatività, appare la più precaria, aleatoria, inconsistente.

Ma è proprio vero il contrario. La realtà dei valori umani, ai quali attribuiamo di solito una esistenza soltanto soggettiva, mentre essi hanno almeno tanta oggettività quanta ne possiede ogni altro dato in esperienza, è la realtà più salda, resistente, feconda che ci è concesso di esperimentare e conoscere; laddove la realtà fisica, trascinata via nel flusso inarrestabile e divoratore del tempo, è la più labile, la più evanescente. Essa si pone e svanisce nell'attimo che fugge. L'alba vince la notte, l'aurora eclissa l'alba, e il mattino annulla l'aurora e il meriggio il mattino, e il tramonto il meriggio, e la notte cancella il giorno senza pur lasciarne traccia. A riflettere bene il nostro mondo fisico ha la realtà d'un istante (1). Invece c'è nella vita dei valori umani una realtà che sfida il tempo, dura, si estende, si organizza, supera tutte le limitatezze

---

(1) Cfr. *Pensieri, un libro per tutti*, Milano, Hoepli, 1936-XIV,

della relatività naturale, associa fra loro con vincoli indissolubili uomini e popoli, salda le generazioni le une nelle altre, vince la morte, travalica i secoli e gli evi, avanza in perpetuità mirando all'eternità.

Ciò per altro è conforme alla scala ontologica che noi possiamo ricostruire mentalmente tra le forme d'energia a noi note, passando dal movimento meccanico al calore; dal calore alla luce e alle altre radiazioni; da queste alla vita che complette in sè e supera tutte le altre forze della natura; dalla vita al pensiero, ch'è la più grande forza cosmica che noi conosciamo; e infine dal pensiero alla funzione creatrice di valori, che va oltre ogni realtà data e sovrappone al mondo della natura il mondo dei valori umani.

Ancora. Nel passaggio dal cosiddetto « mondo fisico » al « mondo morale » cambia la legge fondamentale che ne governa la rispettiva economia.

Lì *principio di causalità*: legge ferrea che lega saldamente cause ed effetti in una catena infrangibile di equivalenze tra le varie forme dell'energia; se mai, data l'irriversibilità parziale in talune trasformazioni, *principio di entropia*, graduale riduzione ed estinzione di energia potenziale nell'universo. In ogni caso, momento per momento, ciascuna causa si esaurisce tutta nel suo effetto, cessa di agire, cessa di esistere.

Nel « mondo morale » o dei valori invece: immanenza indefinita della causa nell'effetto; ben

più, superamento della causalità nella moltiplicazione durevole e illimitata degli effetti. L'effetto va sempre oltre la causa: donde la creazione di modi nuovi della realtà, che prima non esistevano, generatori a loro volta di altre realtà in novità perenne; di realtà che la natura ignora e che non hanno nè correlato, nè equivalente in essa; aumento assoluto di realtà nel mondo; aumento assoluto della realtà del mondo.

Quando nella bestia nasce l'uomo e nell'uomo il genio e nel genio l'idea e coll'idea l'ordine e oltre l'ordine la poesia e su ogni altra idea pensabile sboccia l'idea di Dio (1), ogni ragguaglio di equivalenza tra antecedente e conseguente, tra natura e spirito, tra realtà fisica e vita dei valori, è oltrepassato; ogni dipendenza e condizionalità è vinta, ed ecco sorgere il mondo umano che si dà proprie leggi, si assegna proprie mete, empiriche e metempiriche, copre di valori la realtà universa, invade coi suoi valori tutte le categorie dell'essere, conquista attraverso tutte le relatività un quid d'Assoluto. Qui siamo nella matrice della creazione.

* * *

Quale posto occupa l'*arte nella vita dei valori* e nel mondo dei valori umani? Diciamo *arte* e intendiamo, come s'è avvertito, *poesia* nel suo significato più ampio.

---

(1) Cfr. *Idee e concetti* - *L'idea di Dio* (vol. II).

L'arte è anzitutto il solo *linguaggio* capace di esprimere nella loro integralità i valori umani. All'infuori dell'arte si dànno o espressioni contratte e convenzionate per usi pratici o abbozzi, tentativi di comunicazione integrale. Ma o questi ultimi rimangono il più spesso al di sotto del bisogno o se vi si adeguano, gli è che raggiungono la potenza obbiettivante d'un'espressione poetica o artistica, come può vedersi in taluni modi volgari e ingenui di manifestarsi, che rivaleggiano inconsciamente coi più scaltriti ed esperti.

Del resto si rifletta: le nostre esperienze in quanto constano di *sensazioni* e d'altre *reazioni elementari* della coscienza, sono, in queste loro componenti, incomunicabili, perchè sensazioni, emozioni, sentimenti organici ecc., oltre ad essere inesauribili all'analisi, sono indefinibili a parole e come tali ineffabili. Già Gorgia illustrò questa mancanza di rapporto e di significato tra le parole e le sensazioni. Tanto meno le esperienze sono comunicabili per la via dei *concetti*, perchè questi riassumono quel che vi ha di *universale* e *costante* nelle esperienze, ma appunto per ciò non le riproducono nella loro totale concreta e vivente individuazione.

Non c'è dunque che la poesia (e l'arte) che si assuma di esprimere le esperienze più soggettive nella pienezza delle loro determinazioni, col proposito di renderle integralmente conoscibili e apprezzabili per l'universale delle coscienze. E circa i mezzi adoperati si noti, che tanto il fonema del-

la parola, quanto i suoni di cui si compone la musica, quanto infine i segni di cui le arti plastiche e figurative si servono, neppur essi sono i valori che si vogliono comunicare, ma consistono in *stimoli acustici* e *visivi*, scelti fra tanti altri possibili, in quanto vengono giudicati adatti e sufficienti a suscitare, a riprodurre nelle altrui coscienze le esperienze dei valori ch'essi sinteticamente rappresentano e simboleggiano. Poesia e arte sono adunque sempre una *sintesi espressiva*, anzi la più semplice ed economica forma di espressione, attraverso la quale si vuole che passi tutto un mondo di valori, che altrimenti rimarrebbe incomunicabile. E questo possono esse osare, appunto perchè si tratta di rendere non sensazioni, non emozioni, non reazioni organiche e viscerali, e neppure concetti, ma *valori*. Infatti nessun valore si pone mai da solo, bensì vive in un gruppo, un insieme, un complesso, una famiglia di valori, che al limite tende verso un proprio sistema. E poichè in un sistema tutto è in tutto, basta scegliere opportunamente tra i tanti valori del sistema quello che abbia la massima virtualità di significati, per richiamare tutti gli altri; che abbia, si direbbe, la più autorizzata *funzione vicariale* o energia di posizione rispetto alla massa dei valori necessariamente sottaciuti nell'espressione, ma implicati nello stato d'animo che si vuole obbiettivare.

A questo punto facciamo osservare, che pei valori umani esprimersi è il solo vero modo di defi-

nirsi, di uscire dal caos dell'indeterminazione interiore, di consistere in modo attuale e virtuale, tanto per il soggetto, quanto per l'universalità dei soggetti. Già l'uomo percepisce, concettualizza, pensa socialmente (1). A maggior ragione egli sente il bisogno di accomunare e definire socialmente le sue esperienze più soggettive e profonde, quali le valutazioni sono; anzi questo bisogno di socialità si fa tanto più acuto, quanto più i valori avvertiti sono personali, nuovi, non mai provati. I valori coll'esprimersi entrano o tentano di entrare in una circolazione spirituale, che nell'accettarli li confermi e riavvalori. È questo il loro modo di esistere e di operare.

Massima è quindi l'esigenza spirituale, che almeno i valori supremi, i valori-base di tutta una società, abbiano una loro formulazione tipica consacrata nelle sintesi del genio e dal riconoscimento universale.

Qui la funzione poetica non è più solo occasionale, contingente, è necessaria. In fase di creazione e di propagazione dei valori umani la poesia aiuta il mondo spirituale di tutto un popolo a concretarsi, a fissarsi, ad acquistare una sua realtà tanto estensivamente obbiettiva quanto è intensivamente subbiettiva, capace di associare e riassociare le coscienze nell'unità indeformabile creata dal fiat d'un concepimento geniale, oltre tutte le

---

(1) *Nuovi principi* (vol. I), *Verità dimostrate* (vol. V).

variazioni personali, oltre il continuo mutare delle circostanze di luogo e di tempo. La poesia è l'immortalità dei valori umani. In essa e per essa i valori assumono una funzionalità presente e storica illimitata.

Al quale riguardo vorrei pure fare osservare, che l'opera del genio è sempre nelle sue somme sintesi opera di poesia. Poesia, le più alte concezioni costruttive del genio speculativo, del genio religioso, del genio etico, del genio politico, del genio giuridico, del genio scientifico, fin del genio tecnico. Ma è nelle forme della bellezza, cui tutti aspirano, e che pochissimi eletti raggiungono, che si condensa il più prezioso patrimonio spirituale di un popolo. In esse diventa più evidente l'arricchimento di realtà che la poesia e l'arte recano nel mondo umano di là da ogni realtà naturale. I tre regni dell'oltretomba di Dante, il *Giudizio universale* di Michelangelo, la *Trasfigurazione* di Raffaello, il *mondo della fiaba* dell'Ariosto, una *cupola* del Tiepolo, una sinfonia di Beethoven, una melodia di Bellini, un dramma di Verdi, sono realtà cui la natura non ha nulla da confrontare; le realtà più reali, più ricche di valori universali e imperituri che qualsiasi altra realtà conosciuta.

In creazioni cosiffatte dello spirito umano splende tutta l'originalità che il mondo dei valori umani, naturae additus, reca nel cosmo; squilla l'originalità cosmica della bellezza umana.

Ed è giustificato l'orgoglio di un popolo che quei

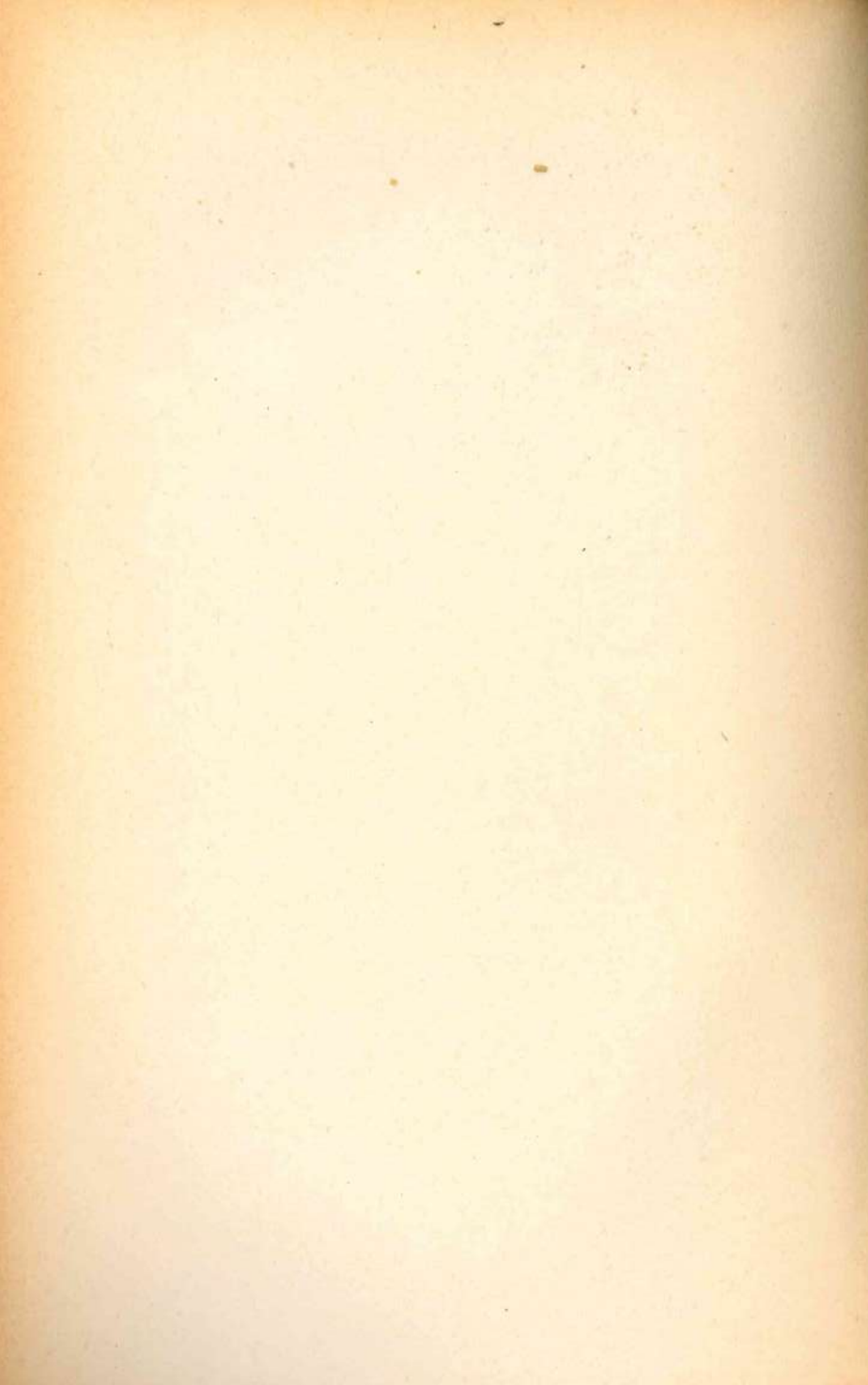
tesori di bellezza ha espressi, compendio dei più eminenti valori ch'esso con intelletto d'amore onora e con gelosa tutela trasmette ansiosamente al culto delle generazioni successive; patrimonio alimentato e aumentato in solido e al quale tutti possono attingere momenti d'illuminazione e di edificazione. È d'altronde esperienza comune che ciascuno in uno stato lirico della sua anima o si fa poeta egli stesso o si rifà a date espressioni che altri maggiore di lui ha avute per uno stato analogo. I poeti e gli artisti assommano in sè i valori essenziali più vivi di tutto un popolo, di tutta un'età, e li cantano, sublimano, glorificano in bellezza per tutti, sì che tutti vi si ritrovino, ne vivano, vi si effondano, vi si esaltino.

Povero quel popolo, povero quel secolo, misera quella civiltà che non abbiano poeti nè artisti, i soli capaci di esprimerne i più alti valori.

Per questo concorso alla creazione e al trionfo di nuovi valori umani ogni età rivoluzionaria ha invocato dalla poesia e dall'arte le formule pregnanti e belle del nuovo mondo ch'era in punto di prorompere dal grembo della storia. E per questo pure le diverse età e civiltà si misurano tra loro dalle più alte espressioni di bellezza cui ciascuna ha dato vita. E ancora per questo le opposizioni più radicali nel modo di concepire la vita umana e la storia dei popoli si scontrano nell'apprezzamento della bellezza. « La civiltà latina e greca, quale schifo! Io considero il rinascimento e il cristiane-

simo le due più grandi sventure per l'umanità ». Così si esprimeva un maresciallo bolscevico, nè deve meravigliare che in Spagna e altrove i primi obbiettivi presi di mira dalla rivoluzione bolscevica sono stato i capolavori dell'arte, condannati alla distruzione per una loro mostruosa complicità col mondo di valori che si voleva abbattere.

Grande dev'essere adunque la sollecitudine in comprendere a fondo e in custodire nella loro funzionalità educativa plurisecolare i valori più alti che il genio di tutta una nazione ha creati e tesaurizzati e trasmessi di età in età, in linea di successione legittima, quasi fidecommesso inalienabile, imprescrittibile, anzi da incrementare nella maggiore misura consentita, per ritrasmetterlo accresciuto. In quel patrimonio storico-collettivo la nazione ritrova se stessa; è se stessa; può ascendere oltre, rimanendo se stessa. Attentare a quel patrimonio per puro spirito di novità e peggio d'imitazione straniera può essere un tradire la missione della poesia e dell'arte.

Questi accenni sono certo scarni e insufficienti all'arduo tema; ma bastano, se non m'inganno, a dare una qualche idea delle profonde connessioni che esistono tra tutte le manifestazioni della poesia e dell'arte e quel mondo di esperienze, di concepimenti e di valori che in esse prendono voce e figura.

INDICE DEGLI AUTORI CITATI

A

B

C

SERIE DELLE OPERE DI F. ORESTANO

VOLUMI GIÀ PUBBLICATI

— *Nuovi princìpi*, 2ª ed., vol. I.

— *Idee e concetti*, vol. II.

— *Il nuovo realismo*, vol. III.

— *Nuove vedute logiche*, vol. IV.

— *Verità dimostrate*, 2ª ed., vol. V.

— *Celebrazioni* (I), vol. VI.

— *Celebrazioni* (II), vol. VII.

— *Filosofia del diritto*, vol. VIII.

— *Saggi giuridici*, vol. IX.

— *Verso la Nuova Europa*, 3ª ed., vol. X.

IN CORSO DI PUBBLICAZIONE
nell'anno 1941-XIX

— *Gravia Levia*, vol. XI.

— *I valori umani*, vol. I — *Teoria generale del valore*, 2ª ed., vol. XII.

— *I valori umani*, vol. II — *Saggio d'una teoria dei valori morali*, 2ª ed., vol. XIII.

— *Prolegomeni alla scienza del bene e del male*, vol. I, 2ª ed., vol. XIV.

— *Prolegomeni ecc.*, vol. II, 2ª ed., vol. XV.

Gli altri volumi XVI a XXV seguiranno negli anni 1942 a 1943